

“Захищаючи право на новаторство, я посилався на минуле, те минуле, що було моїм суворим наставником і незмінно продовжує керувати мною... Можна назвати (це) архітектурним фольклором - поняття, яким намагаються виразити плід творчого духу в рамках народної традиції, поширюючи його межі від людського житла до обителі богів”.

Ле Корбюзьє

## ВСТУП

Розділ «Міфопоетична культура в естетиці міста (наукові основи – мистецтво – архітектура)» є основним у дисципліні «Формування художнього образу», яка, в свою чергу, є складовою частиною загальної теорії архітектури і містобудування.

Спираючись на знання даного розділу теорії архітектури та містобудування та досвід архітектурного проектування майбутній фахівець отримує можливість обирати і обґрунтовувати відповідні змісту проектною задачі напрями творчого методу архітектора для пошуку архітектурного рішення, проводити композиційний і художньо-образний аналіз проектів, існуючих ансамблів і окремих споруд в міському середовищі.

Дана дисципліна спирається на знання, набуті при вивченні теоретичних курсів «Композиція», «Історія мистецтв, архітектури і містобудування», «Філософія», а також – практичних курсів «Архітектурне проектування», «Рисунок, живопис, скульптура». Вона необхідна для проведення наукової роботи за курсом «Основи наукових досліджень» і «Спецкурс за темою магістерської роботи», а також проектною роботи за курсом «Архітектурне і містобудівне проектування». Вивчення дисципліни підкріплюється знайомством з реальними архітектурними ансамблями під час літніх практик.

**Мета вивчення дисципліни** - набуті професійного досвіду для обґрунтованого вирішення архітектурно-художніх (гуманітарних) завдань і побудови творчих концепцій цілісності архітектурного середовища в архітектурній і містобудівельній діяльності.

**Завдання, що стоять перед студентом при вивченні дисципліни:**



- стимулювати просторово-образне мислення;

- зрозуміти природу образу в творі архітектури через звернення до архетипічних конструкцій, які найяскравіше проявлені в міфі;

- зрозуміти, що архітектура як вид мистецтва – це особлива форма художнього мислення, що інтерпретує повсякденний утилітарний простір, як такий що наділений художнім змістом;

- навчитись використовувати роль природного середовища і його ландшафтних форм, як ведучих у формуванні образних уявлень і архітектурно-просторових стереотипів.

- набуті системних теоретичних знань для усвідомлення сформованого архітектором середовища як духовного середовища; такого, що забезпечує головну гуманітарну мету – усвідомлення власного достоїнства людини.

**Предмет вивчення у дисципліні** - художній образ в архітектурі і його архетипічні засади.

Європейська наукова думка давно дійшла висновку, що в розвитку сучасної архітектури “треба бачити перехід від форми до змісту, від об’єкта до оточення, від результату до основної позиції”; що “необхідно відродити естетику як вираження соціальної і культурної самобутності, що знаходить своє вираження в архітектурі і суспільному просторі”<sup>1</sup>

Архітектура з її подвійною прагматичною і духовною природою – плід діяльності людини, що вимагає розуміння. Уявлення про духовну діяльність іншої людини і тим самим її розуміння починається з інтерпретації. З інтерпретацією зв’язана будь-яка комунікативна діяльність. Сюди ж відноситься аспект комунікації між творцем і споживачем

<sup>1</sup> UIA Berlin 2002. XXI World Congress of Architecture. S. 7.

творчості, тобто те, що відносять до поняття “мова архітекту-ри”. Традиційне завдання інтерпретації полягає в тому, щоб за допомогою особливого процесу перевтілення проникнути в духовний світ автора твору і, отже, зрозуміти його. Але якщо немає єдиного автора, як це часто буває в архітектурних ансамблях, чи, тим більше, в історично сформованому міському середовищі? У таких випадках важливим уявляється той напрямок сучасної науки, що дозволяє, за словами М.М.Бахтіна, заповнити текст: **“Творче розуміння продовжує творчість, множить художнє багатство людства”** [16, с.346].

Розуміння - це процес, пов'язаний з розкриттям усе більш глибокого змісту продуктів духовної діяльності людини. Цей зміст видозмінюється з плином часу. Так, за словами М.М.Бахтіна, “ні сам великий Шекспір, ні його сучасники не знали того “великого Шекспіра”, якого ми знаємо тепер”. Особливо актуальне це положення в архітектурі, де згодом відбувається переоцінка верховенства її функціональних і художніх аспектів. Художні якості історичного середовища з часом стають все більш привабливими, а первісна функція втрачається або стає другорядною. Зрозуміло, подібний спосіб вивчення досить суб'єктивний. Але, посилаючись на М.М.Бахтіна і Т.Манна [16,80], відзначимо, що роль подібних інтерпретацій полягає в можливості розкрити той потенційний зміст твору, який не міг помітити ні сам автор, ні його сучасники; який міг з'явитися пізніше, у процесі історичних трансформацій того чи іншого будинку або комплексу. Тим важче говорити про середовище міста чи історичного його фрагмента, де нашарування часів поглинули індивідуальні авторські рішення і багаторазово перетворену функціональну значущість.

Інтерпретації архітектури, особливо архітектурного середовища, необхідні, насамперед, для розуміння її ролі як цілого в нашому духовному житті. У зв'язку з цим має сенс послатися на К.Лінча, який стверджує, що своєрідним ключем до розуміння й інтерпретації архітектурного середовища є те, що приховано в глибині нашої свідомості. “...Пишаючись власною освіченістю, ми не завжди зауважуємо, як багато в наших уявленнях про містобудівну форму йде до... праїдей... камені і вода, небо і печера, північ і південь, верх і низ, ознаки старіння, вісь і хід, центр і границя – усе це реалії, з якими повинна упоратись будь-яка теоретична концепція, щоб щось собою представляти” [65, с.81].

Відзначаючи подібні “праїдей”, К.Лінч тим самим відзначає актуальні архетипи, що розкривають глибинний зміст простору, де діється архітектура - від будинку до міста.

Відомо, що зміст твору мистецтва - не в дослівній передачі того чи іншого сюжету, а в трактуванні його як певної **“реальності вищого порядку”**. О.Ф. Лосєв, коментуючи Аристо-теля, відзначає, що **“коли частка виявляє себе як вираження загального, вона вже завдяки цьому стає прекрасною”** [78, с.707].

*Така реальність, узагальнена й ідеалізована, може бути зрозуміла і прийнята людиною через впізнавання в ній власної особистісної основи.*

Саме подібне “впізнавання” народжує, за виразом філософа Г.-Г.Гадамера, “довірчість наших відносин зі світом”. В архітектурному трактуванні це означатиме, що людина “приймає” середовище через “самоото-тожнення” з ним. Але яким же чином може архітектор врахувати особистості всіх “споживачів” його творчості, угадати все і догодити всім? Імовірно, є щось загальне, об'єднує численні особистості. Це загальне виходить з відомої формули “макрокосм – мікрокосм”, світ – людина, світ як людина і людина як світ. Нинішній архітектор, за Ф.-Л Райтом, створює архітектуру, що йде “від його практичного “я” до його ідеального “я” [82, с.188]. Інакше кажучи, він створює Космос - макрокосм, модель якого - мікрокосм здатна у ньому пізнати себе.

Образ міфологічно універсального Космосу виявляється в ієрархічно підлеглих йому образах Неба, Світової гори і т.д. аж до найпростіших схем: перехрестя, намету (куполу), сходів і т.п. Одним з найдавніших інтерпретацій космічної моделі є образ жінки: Афіни на афінському Акрополі, Оранти в київському Софійському соборі. Але, більше того, цей антропоморфний образ стає одночасно образом міста. На це вказує С.С.Аверінцев, зіставляючи Афіну й Оранту як богинь, які персоніфікують місто [1]. Зруйнований римлянами Єрусалим представляється біблійними текстами плачучою вдовою, а богородиця названа “обрадуваною палатою”. Жіночий образ ніс і семантику світу в цілому. Міфологічний образ “Великої богині” був найдавнішим уявленням про світ і небо одночасно. Таким чином, світ у цілому-небо-місто – ці поняття становлять єдність, наділену глибоким семантичним змістом.

Ще більш близький архітектурі образ дає уявлення про так зване “небесне місто”, мо-



деллю якого виступає будь-яке земне місто, побудоване згідно з каноном. Моделями космічного “небесного міста” були визнані сучасниками і Вавилон, і Єрусалим, і Київ. Існує легенда про небесний зразок Успенського собору Києво-Печерської лаври, що виходить з тієї ж міфологічної парадигми.

*Отже, пізнаваною “реальністю вищого порядку” в архітектурі може бути визнана космічна гармонія, упорядкованість простору, сприймана так людиною.*

На різних етапах становлення суспільства образ космічної упорядкованості був різним. Він змінювався від жорстких осьових побудов до складних просторових зчленувань, відповідно головній соціальній метафорі. Тотальна жорсткість суспільного устрою Єгипту, імператорського Рима, наполеонівського ампіру, фашистських режимів Італії і Німеччини виражалася в лінійно-осьових композиціях гранично нелюдського масштабу. Небо безкомпромісно диктувало свої умови Землі. Періоди соціальної гармонії, гармонії у відносинах Неба і Землі виражалися в тому, що “небесні моделі” ставали людьми. Такою моделлю виступав афінський Акрополь, ансамбль Києва періоду Ярослава Мудрого й ін. Але і ті, і інші несли одну образну парадигму, одну семантичну основу – небесну сутність як “реальність вищого порядку”.

Сучасна течія постмодерна підхопила і продовжила її. Це продовження стало немовби доказом “від супротивного”. Альтернативою раціональному стало ключове поняття постмодернізму – “постмодерністська чуттєвість” – бачення світу як хаосу, що позбавлений причинно-наслідкових зв’язків і ієрархічної співпідпорядкованості, тобто того, що можна охарактеризувати як космічність.

Теоретик постмодерну Д.Фоккема стверджує: якщо постмодернізм і припускає існування моделі світу, то ця модель базується на “максимальній ентропії”. В архітектурній композиції, що спирається на принцип підпорядкованості, така “рівноцінність” означає втрату цілісності. Інакше кажучи, губиться архетипічна ідея космічної гармонії. Це цілком закономірно для кризових, перехідних епох, завданням яких є повалення старого. Але в наступному побудоване нове, як правило, відновлює загублену космічність, хоча й в інших архітектурно-просторових формах.

Говорячи про сутність мистецтва, Кант сформулював поняття “вільна гра”. Насолода мистецтвом, за Кантом, – це співучасть у грі. Він писав: “Існує така видимість, з якою дух

грає і не буває нею розіграний. **Через цю видимість творець її не вводить в обман легковірних, а виражає істину**”. Створюючи одухотворене архітектурне середовище, архітектор і споживач стають “співучасниками” в загальній грі – грі в “Космос” чи “Хаос”. “Космос” упізнається і приймається, бо приймаючи його, людина-мікрокосм приймає себе. Причому приймає таким, якою вона себе розуміє в цьому світі – підлеглим “гвинтиком” чи вільною особистістю. В архітектурно-просторовому вираженні – учасником гри жорстко дисциплінованих просторів, чи багатоаспектних просторів, що вільно перетікають, що дають вибір при орієнтації в них. “Хаос” – архітектурна недиференційованість – викликає почуття емоційного стресу, іноді – “лоскотання нервів”. Туди, як у світ “поза огорожею”, може бути цікаво вийти для випробування себе, але жити там не можна. Хаос неприйнятний для людини, споконвічно орієнтованої на домірність і гармонію, уявлення про які зафіксовані й у міфі, і в мистецтві, і в науці.

Філософ К. Хюбнер визначає таке образне сприйняття як універсальну прерогативу мистецтва “бачити реальність крізь призму міфу” [105]. Тільки в такий спосіб “реальність вищого порядку” вступає у свої права і перетворює “середовище” у твір мистецтва, а глядача у творця – “небожителя”. Імовірно, тільки такий шлях веде до духовності й гуманності архітектури. Про неминущу актуальність цих якостей писав Л.Кан: “Як архітектор, я повинний задовольнити свої потреби в знанні трьох родів: вузькопрофесійну – у знанні засобів і можливостей будівництва; необхідність знати інші мистецтва і третю, головну, – **знання духовного смислу архітектури**” [82, с.523-525].

Цей духовний смисл належить образно-естетичній складовій архітектури, яку слід ретельно вивчати для досягнення професійної майстерності.

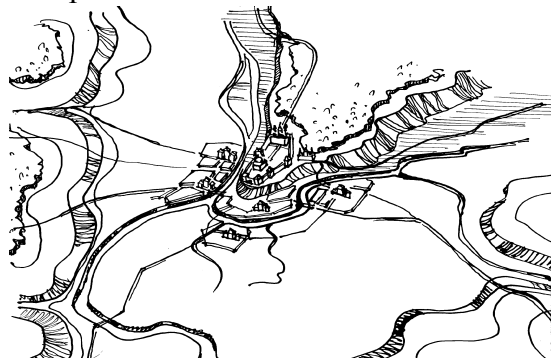


Рис. 1- Харків. 17-поч. 18 ст. Реконструкція.

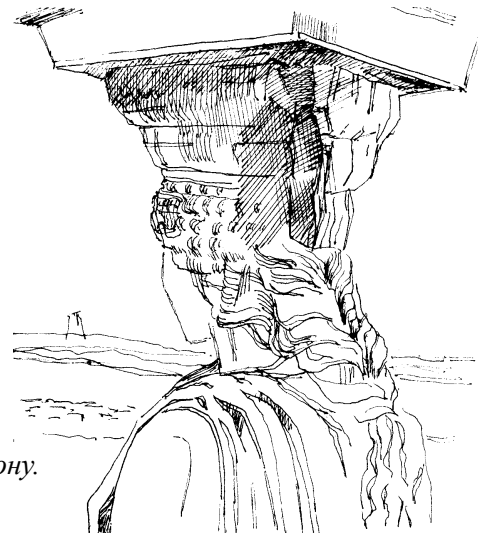


ОФРКИ УТВЕРЖДАЮТ, ЧТО ЧЕРКОУКРИЛАНЬ ИОНЬ ОМБЕНИИ НА  
УХАШНИЦАЯ БЕНДИ К ОЧЕОЛА В ЧРЕДНО МЕММОТЫ ГИЩО, ИЗ  
КОТОРОГО РОДИЛОСЯ ЭРОС ПРИВЕЛ БОЛЕВЕННЮ В ДЛИННЕ  
ОН ОТНАИ НАЗЫВАТЕЛЯ ФАЭПНОМ ПОГОНАГОМ.

КОЛЕСНИК И.А-1.2.

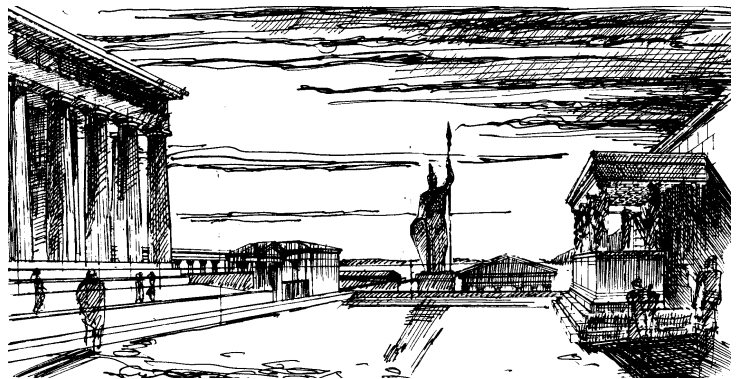


Давня Греція.  
Модель храму з  
Архани. 110-1000 рр. до  
н.е.



*Каріатида Ерехтейону.  
Фрагмент*

Міфологічною моделлю космосу є яйце - вичленований з Хаосу простір - місце народження первоістоти. Архітектурною моделлю Космосу виступав храм з його внутрішньою порожниною, яка містила статую божества. Таким же вичленованим простором уявлявся і весь освоєний простір поліса, приймаючи на себе роль космічної моделі. За висловом А.Боннара, в умовах грецького ландшафту поліс вважався “кімнатою з вікном на море”. Таку ж “кімнату”, відкриту на море, моделював афінський Акрополь.



*Акрополь. Верхня площадка. Кульмінаційний кадр*

*Рис. 3- Міфопоетичне трактування простору (від інтер'єрних до екстер'єрних побудов)*

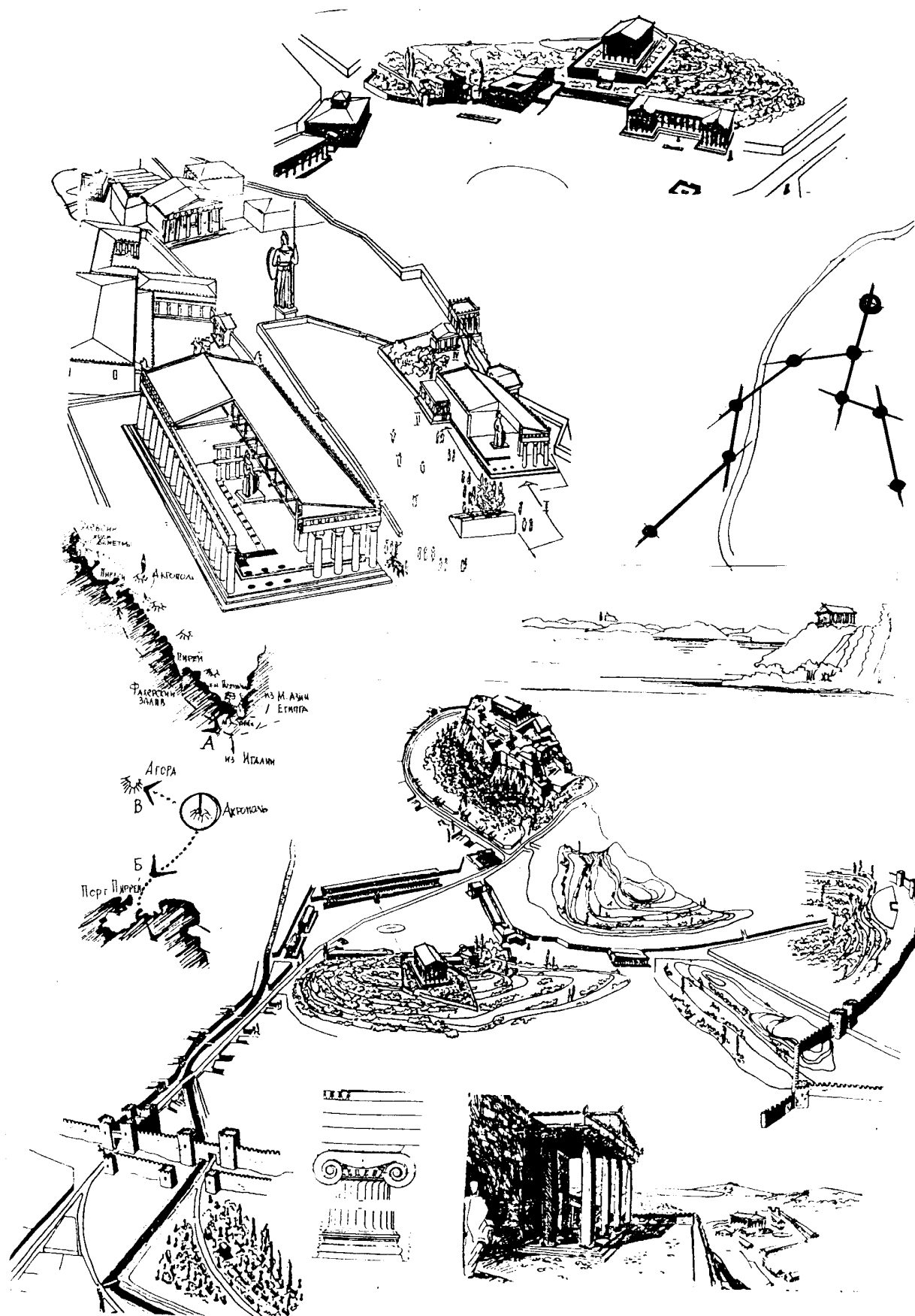


Рис. 4 - Рівні просторової структури Афіні - від регіону до деталі, поєднані єдиним просторово-міфологічним кодом (за дослідженням В.Л.Антонова)

## НАУКОВІ ТРАКТУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК МІФОПОЕТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ

### 1.1. СУТНІСТЬ І АКТУАЛЬНІСТЬ МІФОЛОГІЇ І МІФОПОЕТИКИ.

#### 1.1.1. СУЧАСНІ ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ МІФУ

Хрестоматійне поняття міфу, на перший погляд, однозначне: “Міф - характерне для первісної свідомості синкретичне відображення дійсності у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одушевлених істот, що мисляться цілком реальними; продукт усної народної творчості, колективної народної фантазії” [109, с.206].

Але це визначення не вичерпує поняття “міф”. Судження про міфи набагато глибші; вони більш суперечливі. Симптоматично, що вони змінюються в різних вчених і в різні періоди: від повного розвінчання міфу до настільки ж повного ствердження.

У Гомера міф - це “слово”, мова, розповідь на противагу “справі”, дії. Пізні романтики XIX ст., а також Ф.Шеллінг, розуміли міф як символічне вираження певних подій, що мали місце в народів на ранній стадії їхньої історії. К.Маркс визначав міф як “несвідому-художню переробку природи”, розуміючи під “природою” все предметне, включаючи суспільство.

У другому виданні “Большой советской энциклопедии” (1954 р.) міф визначається як казка “про надприродних істот і “чудесні” явища і події”, як особливий вид усної народної творчості, в якому “одержали відображення примітивні уявлення людей про світ, що їх оточує” - “перші спроби пояснити незрозумілі явища”. Але вже в третьому виданні БСЭ (1974 р.) трактування міфу

кардинально змінюється. За основу приймаються точки зору С.С.Аверінцева й Є.М.Мелетинського про “друге життя” міфу, про його актуальність в умовах сучасної культури.

*О.Ф.Лосєв доповнює хрестоматійне розуміння міфу особистісними якостями: “міф є в словах дана чудесна особистісна історія”, “міф є розгорнуте магічне ім'я” [71, с.169-170].*

Історія в плані міфологічного чуда розуміється ним як “священна історія”, у якій діє “прототип”. “Особистість, історія і слово” становлять, по О.Ф.Лосєву, діалектичну тріаду. Вона формує структуру міфу. Відповідно, усяка міфологія містить три складових:

1) вчення про первозданне світле буття, чи просто про первозданну сутність.

2) теогонічний і взагалі історичний процес.

3) первозданну сутність, що дійшла до ступеня самопізнання себе в інобутті [71, с.168].

Міфологія, як пояснює О.Ф.Лосєв, відбиває таку форму свідомості, в якій ідея і матерія не протипоставлені один одному. Цим вона відрізняється від філософії. У міфі і боги, і люди однаково ідеальні і матеріальні; так само як матеріальна й ідеальна родова громада, що породила їх. Вона матеріальна як щось речове, що відбувається в реальності, і ідеальна, тому що самодостатня, “заснована сама на собі” [73, с.411]. Символіка і тілесність, речовинність, за О.Ф.Лосєвим, є невід’ємні ознаки міфу.

Тому “міф є безпосередній речовинний збіг загальної ідеї і почуттєвого образу [73, с.411].

#### 1.1.2. ПОНЯТТЯ МІФОПОЕТИКИ

Актуальність міфологічного мислення підтверджується сучасними дослідженнями в галузі структурології, семіотики, структурної лінгвістики. Слід зазначити в них нове відгалуження міфологічної науки - так звану “міфопоетику”. У ньому можна виділити два

напрямки: семантичне і синтактичне - розкриття знакової сутності міфу і спосіб побудови художнього тексту. У рамках першого структурна лінгвістика з’єднує в “міфопоетичну модель світу” суму міфів визначеної традиції, що розглядають людину і середовище в їхній

постійній взаємодії. Як вказує В.М.Топоров, “для міфопоетичної моделі світу суттєвим є варіант взаємодії з природою, у якому природа представлена не як результат переробки первинних даних органічними рецепторами (органами почуттів), а як результат вторинного перекодування первинних даних за допомогою знакових систем” [84, т.2, с.161].

Міфопоетична модель, як правило, припускає взаємозв'язок природи і людини, макрокосму і мікрокосму. Звідси виходять антропоморфні уявлення про космос у цілому і про його окремі прояви: місто, будинок, одяг тощо. Космос є для міфопоетичної свідомості тією парадигмою, з якою співвідноситься усе у світі і, насамперед, життя і смерть людини. Ця міфопоетична модель світу описується просторово-часовими параметрами. В.М.Топоров відзначає серед них:

а) зв'язок простору і часу і відповідні їм образи єдиного континууму (просторово-часової єдності) - небо, рік, світове дерево тощо;

б) наявність сакральних, тобто максимально космологізованих точок - центра світу, часу початку творення світу, відзначених у просторі “святих місць” і в часі - “святих днів”, “свят”;

в) засоби “космологізації” простору і часу для боротьби зі “зношеністю” світу.

До останнього відносяться бінарні опозиції, що описують і організують світ (наприклад, верх-низ, небо-земля, схід-захід і т.д.). К.Леві-Строс виділяє як основну опозицію - “життя-смерть”. Вона лежить в основі групи з чотирьох головних компонентів міфопоетичних і ранньофілософських текстів. У цю групу входять: народження (виникнення) - ріст (збільшення) - деградація (зменшення) - смерть (зникнення). За В.Н.Топоровим, ця серія операторів описує і космічний цикл, і релігійно-філософські концепції, і, пізніше, сам процес пізнання [84, т.2, с.161-163].

Характерним є генезис міфопоетичних трактувань. Його початком можна вважати працю Аристотеля “Поетика” - “учення про трагічний міф”, за О.Ф.Лосєвим. Аристотель розглядає в цій праці питання художньої побудови твору мистецтва і переносить ці побудови на міф. У XIX ст. термін “поетика” почали відносити переважно до літератури, але в XX ст. він знову повернувся до більш широкого тлумачення [89, с.7, 100].

Є.М.Мелетинський уживає термін “поетика міфу” не тільки стосовно до “передісторії літератури”, але і “як інструмент художньої організації матеріалу і засобів вираження деяких “вічних” психологічних начал чи хоча б стійких національно-культурних моделей” [83, с.7].

С.С.Аверінцев вважає, що поетика іманентно<sup>1</sup> існувала задовго до Аристотеля, і доцільно ідентифікувати її з міфологічним мисленням узагалі. Її можна співвіднести і з “поетикою міфу”, з її архетипічною сутністю і національно-культурними стереотипами.

Б.А.Успенський застосовує термін “поетика композиції”, відносячи його до всіх видів мистецтва - від літератури до архітектури. Він вважає за можливе створення загальної теорії композиції як структурної організації художнього тексту, застосовної до різних видів мистецтва.

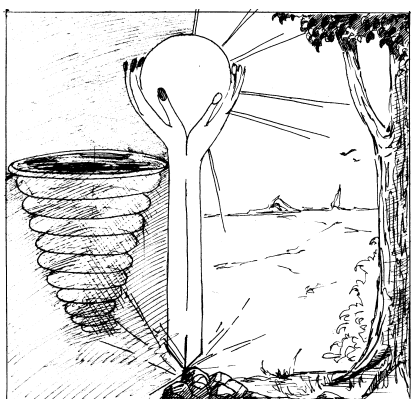
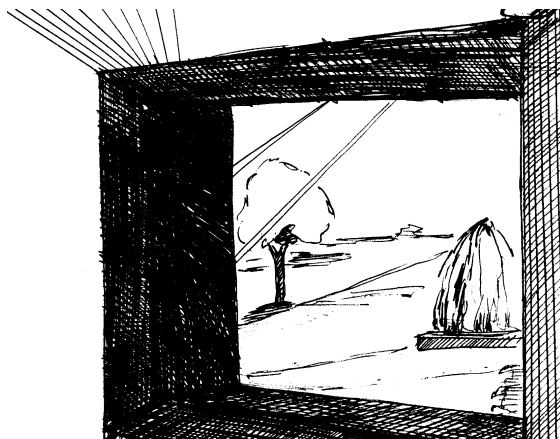
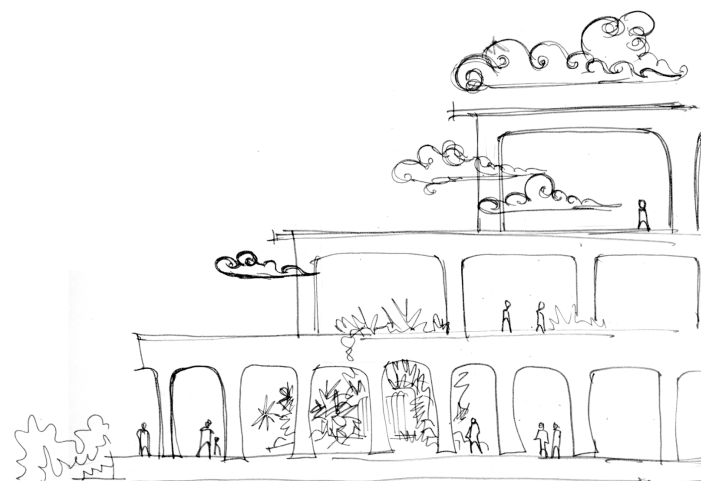
В.М.Топоров розглядає міфопоетику й в іншому ракурсі. Він формує “синтетичну” конструкцію, у якій зводяться воедино “три кола проблем, три кола “інтересів” - ...художня література, простір-просторовість і міфопоетичне” [99, с.4]. Їх поєднують поняття міфологічного, символічного й архетипічного. Зі згаданих “кіл проблем” В.М.Топоров виділяє “простір-просторовість”, тобто те, що становить найбільший інтерес для архітектури. Він стверджує, що “простір виявляє глибинну спорідненість з початком “художнього”, із самою художньою творчістю” [99, с.4]. Простір трактується певною “першо-матрицею”, що є - “батьківщиною” “художнього”, художнього твору, “прорив з ... “природно-матеріального у сферу культури і вищої її форми - духу” [99, с.4].

Ці положення можна узагальнити у визначенні міфопоетики як способу художньої побудови матеріалу, заснованого на архетипах, міфологічних уявленнях і генетично обумовлених традиціях.



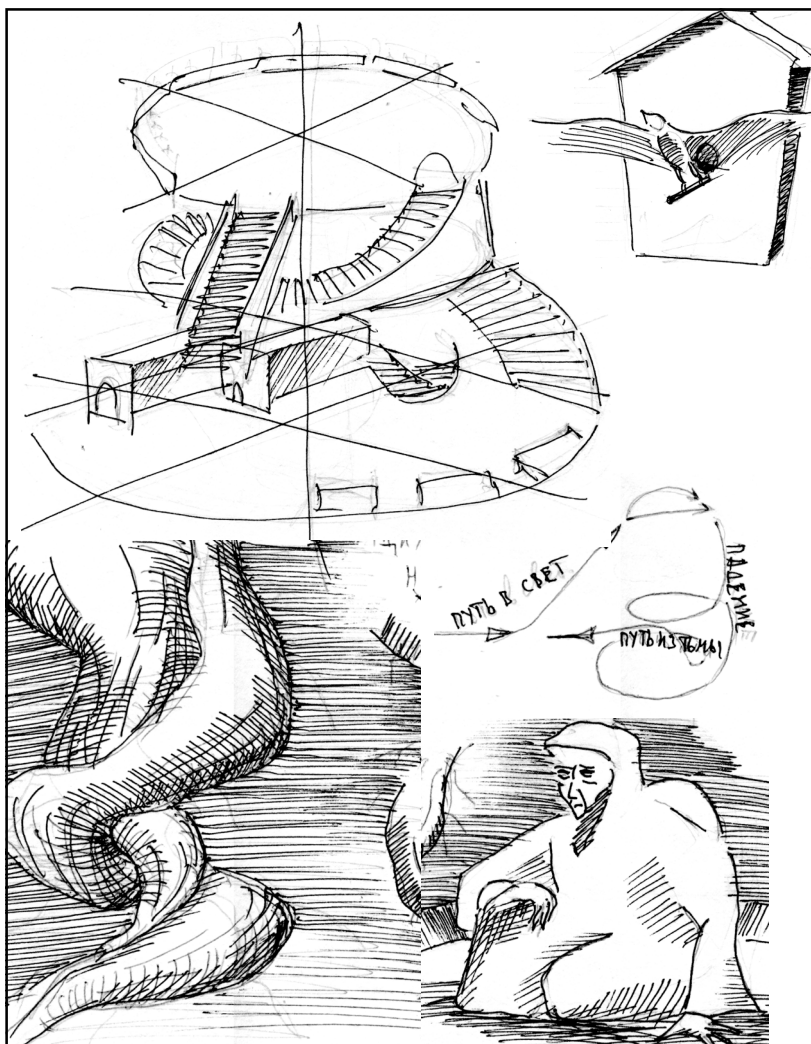
За А.Голаном, універсальна єдність архітектурних і міфорушальних образів: 1 - зображення світової вертикалі (грецька стела і вишивка з Поволжя); 2 - мотив волот у капітелі з Осетії і на горішціку з України (2 тис.р.до н.е.)

<sup>1</sup> Іманентний – внутрішньо властивий предмету, явищу, процесу. Протилежність іманентному – трансцендентальний.



*Внутрішнє і зовнішнє у міфі співвідносяться як космос і хаос. Людина у своєму відношенні до світу спроможна або примирити ці антиподи, або прийняти їх як належне.*

*Архітектурний сюжет варіює міфопоетичну тему виходу з темряви і стислості низу до світла і неба. Ця ідея відбивається і в тектоніці споруди, і у головних комунікаціях, що ведуть знизу вгору, і на світловому рішенні загальної композиції. Відносно до розгортання сюжету змінюється відношення внутрішнього і зовнішнього - від протиставлення до поєднання.*



*Рис. 5 - Едність структури міфологічного й архітектурного сюжетів.*

*Внутрішнє і зовнішнє в міфологічній та архітектурній структурах. Трансформування внутрішнього в зовнішнє.*

*Ескізні малюнки до проекту музейного комплексу студ. гр. А-2.2. О.Новікової, М.Соколенко, П.Нехайчика*

## 1.2. ЗНАЧЕННЯ Й АКТУАЛЬНІСТЬ МІФОЛОГІЇ І МІФОПОЕТИКИ В АРХІТЕКТУРНІЙ ТЕОРІ

### 1.2.1. КОСМОГОНІЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ АНТИЧНОСТІ

#### ВІТРУВІЙ

Архітектура як вид мистецтва найбільш явно втілює міфопоетичні концепції. До неї, як і до музики, повною мірою можна застосувати поняття К.Леві-Строса - "гіпермедіація" між природою і культурою і "тиша"<sup>1</sup>, що веде до несвідомих структур [61].

Ще архітектори Єгипту й античності інтерпретували у своїх добутках, будь то храм чи місто, космогонічну модель світу. У цьому ключі можна розглядати і будівлі, і трактати великих греків - наприклад, Іктіна, Філона, Гермодена.

Архітектурним світорозумінням пронизана вся еллінська культура; корені такого погляду на світ ідуть у грецькі міфи. У них, як в архітектурному творі, виявляється тектоніка світобудови.

*Так, виконана Я.Е.Голосовкером реконструкція архайчних міфів Греції, дає ясний архітектонічний образ світу: "На трьох стовпах небо. На сході небесний*



Рис 6.

*стовп - Кавказ. До скелі Кавказу прикутий титан Прометей. Серединний стовп - гора Етна... На заході стовп - титан Атлант... (рис 6). За небесними стовпами крайня грань землі. За нею океан - Світова ріка, що обтікає землю... За океаном лежать острови... За пурпурним островом Заходу - за країною забуття - глибини аїда. Під аїдом тартар. Під тартаром - велика Безодня,*

*де корені землі, і морської безодні, і зоряного неба - всі кінці і початки всесвіту... Там житло похмурої Ночі в чорному тумані. Навіть боги тремтять перед Великою Безоднею Вихрів" [37, с.46-48]. У Гомера наведено яскравий образ стовпів, "що розсувають небо і землю" і підпираються Атлантом [38, пісня перша, 53]. Цей образ явно відсилає до могутнього доричного периптеру і розкриває корені його катарсичного впливу.*

Не випадково Аристотель у своїй концепції світобудови спирався на скульптурну й архітектурну практику, з'єднуючи властивий йому раціоналізм і емоційний світ міфопоетики. Його космос - це найвищий художній твір, де нерухома земля перебуває в центрі, а небо вічне і прекрасне рухається з усіма своїми світилами [72, с.360]. Не випадково теорія архітектури була в греків "чи не першою з наук" [85, с.7]. Однак, за рідкісним винятком, грецькі теоретичні роботи були загублені ще в стародавності і, в основному, дійшли до нас через римського військового інженера Вітрувія.

Його трактат дозволяє якоюсь мірою осмислити зв'язки міфопоетики й архітектури, властиві античності. Але при дослідженні трактату Вітрувія доводиться зіткнутися з безліччю складностей.

По-перше, в його переказах не настільки яскраво, як у греків, виявляється міфологічно-образна основа. Вітрувій - громадянин Рима, а, як відзначав А.Франс, міфологія римлян не мала такої образної сили, як міфологія греків. Вона сухіша, раціональніша, прагматичніша,

<sup>1</sup> Відповідно до концепції структураліста К.Леві-Строса, "мова" - властивість логічних структур, що співвідноситься з поняттями дискретного і штучного. "Тиша" - поняття, що співвідноситься з безперервним і природним. Міф, беручи на себе властивості того й іншого, служить медіатором (посередником), що з'єднує мову і тишу (штучне і природне) в ціле.



як і Рим у цілому в період життя Вітрувія (І в. н.е.). І Вітрувій не випадково, посилаючись на грецьких філософів, віддає перевагу Аристотелю; причому - тим його концепціям, що мають найбільш виражений раціоналістичний характер.

Слід зазначити, однак, що записки Цезаря, праці Плутарха і Плінія свідчать про діючі і в Римі концепції космічного (природного) буття, що обумовлює міфопоетичне бачення світу. Тому римська "раціональність" Вітрувія все-таки іншого роду, ніж раціональність сучасного мислення.

По-друге, тексти Вітрувія багато в чому не ясні. Дослідники відзначають їх "темну мову". Вітрувій запозичав цю мову в древніх грецьких авторів, і для нього самого грецька думка була вже багато в чому "темною".

Раціоналізація грецької міфопоетики - виявляється у Вітрувія в його інтересі до чітких побудов греків з їхньою домірністю й ієрархічним ладом. Але він, як римлянин, далеко не повністю сприймає трагічно прекрасну першооснову грецького світо-відчуття, яке виразив Аристотелю в концепції тотожності ейдоса і матерії. А саме ця тотожність, за Аристотелем, перетворює життя в трагічний художній твір, функціями якого є і домірність, і ієрархічний лад [72, с.362].

Невипадково Вітрувій описує космос не як твір мистецтва, а як створення механіки: "Світ же є вища сукупність усієї природи речей і небо, утворене сузір'ями і зоряними шляхами. Воно незмінно обертається навколо землі і моря **на кінцевих шипах його осі... І там навколо цих шипів, як навколо осередків, вона (природа) створила кружечки, як у токарському верстаті, ... у яких вічно відбувається круговий політ неба.** Таким чином, середина землі разом з морем природно міститься в центрі світу" [27, с.174, 9, І]. Тут ще звучить міфопоетика, але міфологізований Вітрувієм світ - це вже не світ живої природи, а світ оживленої машини.

У цьому дусі Вітрувій раціоналізує "темні", багато в чому ще міфологічні поняття греків, мабуть, до кінця не зрозумілі йому. На цей факт указує Б.П.Михайлов, приводячи перелік таких "темних" понять, перекладених у Вітрувія як "аналогія", "домірність", "розміщення", "стрій", "евритмія", "декорум", "економія" [85]. Вони даються Вітрувієм як основні поняття античної теорії архітектури. Доцільно зупинитися на "аналогії", "домірності" і "евритмії". Вони відносяться до найбільш древніх [85, с.206] і, отже, саме в них

повинні бути приховані міфопоетичні образи античності.

Так, "домірність" у грецьких філософів - термін, що відноситься до поняття "краса". Краса, домірність і істина - складові частини блага. Аристотель додає до цього ще одне поняття - "енергія" чи "ентелехія", тобто енергія становлення [75, кн. II, с.381]. Ці поняття в греків ідентифікуються з космосом. Космос виступає й у міфології, і у філософії греків прекрасним, живим і пропорційним тілом. Боги, створюють космос за принципами твору мистецтва [75, кн. II, с.266], у тому числі і мистецтва архітектури. Сюди ж відноситься і принцип ієрархічної будови, іманентно властивий архітектурі і багаторазово обіграною міфопоетикою.

*Найпрекрасніша в космосі - небесна область, а найбільш віддалена від ідеалу - земна. Перша - сакральна і служить моделлю для другої; вона уособлює "порядок" або "стрій", що Платон трактує як "закон", а Аристотель - як ейдос, відношення, число і причину. Звідси йде судження Аристотеля, що природа - царство порядку [75, кн. II, с.266].*

Ці космогонічні концепції поширюються і на архітектуру земного світу. Так, Платон у діалозі "Федон" дає яскраву характеристику космосу. Він описує прекрасну землю в цьому космосі. Вона грає дивними фарбами, напоєна водою і повітрям. Платон порівнює цю ідеальну землю з реальною землею і виділяє, як найкращий, морський ландшафт. Цю оцінку він поширює на об'рунтування вибору місця для поселення - на березі моря чи на островах, "омиваних повітрям, неподалеку від материка" [75, кн. II, с.320].

*Не випадково мистецтвознавець А.Боннар відзначає специфічні в містобудуванні Греції візуальні розкриття поліса на море, що блищить вдалині. Більшість полісів сполучали в собі землю, обмежену гірськими хребтами, і безмежний морський простір [17, т.1, с.32]. А в якості "фокуса" - домінанти, центру виступав храм, відкіля "приємно богині... бачити...моря дзеркальну гладінь".*

І Вітрувій, продовжуючи грецьку традицію, рекомендує розташовувати головний храм на найбільш активному в естетичному плані високому місці ландшафту, "звідкіля видно більшу частину міста" [27, с.38, I, VII]. Венері ж і її храму він, за традиціями древньої міфології, відводить місце біля морського узбережжя [27, с.38, I, VII].



Не меншу увагу він приділяє морським воротам міста - гавані. Це один з найважливіших вузлів міста і не тільки в утилітарному плані. Гавань у Вітрувія оточена портиками, подібно міському форуму. Портики ж зв'язують гавань з торговою площею. Так сполучались гавань і агора в описі міста феакійців, що дав Гомер в "Одисеї".

Місцем, що з'єднує всі шляхи - по морю і по суші, служить в Аристотеля торгова площа з храмом Харит. Другим центром є репрезентативна площа "обідніх зібрань для жерців і найголовніших урядових осіб" [52, кн. IV, гл.10].

*Роль центра як першооснови підтверджувала й антична фізика: "...виникнення космосу почалося з Землі, як з центра, початок же сфери - центр" [85, с.359]. Це ще раз говорить про міфологічну насиченість філософії, науки і мистецтва античності. Усі вони виділяють центр як середину деякої окружності (кулі, сфери), яку "оточують" стіни. Це модель і космосу, і держави, і людини. Такі місто феакійців у Гомера й Атлантида у Платона. Ця ж форма використана Платоном в його моделі поліса.*

Вітрувій, по суті, повторює ці міфологічно-антропологічні положення: "Природний центр

людського тіла пупок. Тому що якщо покласти людину горілиць з розпростертими руками і ногами і приставити ніжку циркуля до його пупка, то при описі окружності лінія її торкнеться пальців рук і ніг" [27, с.65, 3, I,] (рис. 7,8). Така "схема" поєднує і тіло людини, і "тіло" споруди, і "тіло" корабля [27, с.138-139]. Згадування корабля також не випадково. Він постійно присутній у міркуваннях грецьких філософів і Вітрувія. Образ корабля є глибоко архетипічним, зв'язаним з уявленням про сталий "центр" у первісному водному хаосі.

Таким чином, положення Вітрувія про розміщення на пагорбі храму (язичеського храму з палаючим жертovníком-вогнищем), розкритого в зовнішній світ, і виносу агори до моря має у своїй основі загальну ідею сакралізації центра. Формування міського центра розуміється як формування сакрального центра ("пуца") землі, світової осі, місця зіткнення основних протилежностей світу: землі і води, землі і неба, землі і вогню.

Це "серединне" розташування міста відбиває міфологічний світогляд, де середина як упорядковуюче начало, вимагала пошуку її в будь-якому мезокосмі (місті, людині, космосі). Її міфологічною моделлю виступає і Світове дерево, і вогнище (вогнь), і колодязь тощо.

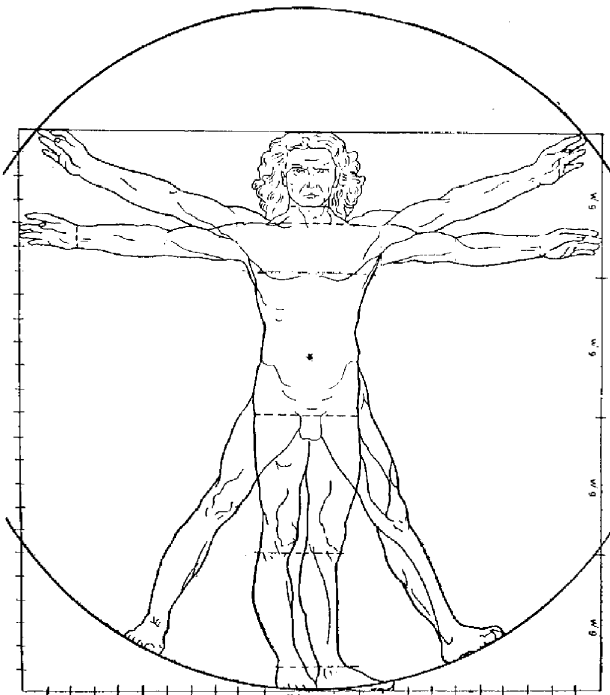


Рис. 7 - Леонардо да Вінчі.  
Пропорційність тіла людини за Вітрувієм  
(близько 1492 р.)

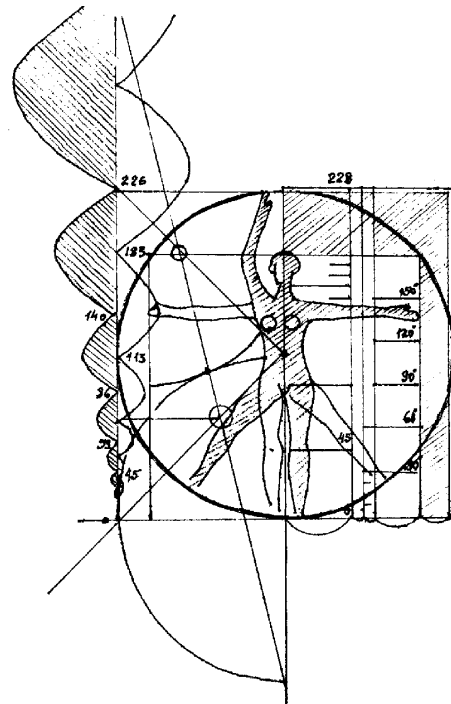


Рис. 8 - Пропорціювання тіла людини за Ле Корбюзьє.

Міфологічно зрозуміла “домірність” між макро- і мікрокосмом привела філософів і художників до виділення першочасток як засобів цієї домірності. У філософів - це атоми, у художників - модулі. За Вітрувієм, в архітектурі храму такою першочасткою є або тригліф<sup>1</sup>, або эмбат<sup>2</sup>, а в кораблі - відстань між кочетами. Так наочно нерозчленований міфос переходить у період класики до розчленованого логосу [75, кн.ІІ, с.265].

“Домірність усіх частин із усіма Вітрувій називав “евритмією”. Він формалізував її у своїй теорії ордеру. У цій теорії, хоча і більш прямолінійно, відбита та ж міфопоетична ідея космічної упорядкованості й антропоморфності. Антропоморфна символіка проходить через назви головних частин ордеру. Так, стовбур колони переводиться з грецького як тіло, капі-тель - голова, абака - череп, эмбат - ступня чи підощва [85, с.237]. Грецький ордер, що чітко виділяє напружене зусилля тектонічних частин конструкції, можна уподібнити фігурі Атланта, що несе небесне склепіння, як колони грецького храму несуть його покриття. Такі образні порівняння не перекреслюються через те, що Вітрувій раціоналізує міфопоетичні основи архітектурного ордеру.

Вітрувій приймає вчення Аристотеля про пропорції як основу світового ладу і вчення піфагорійців про музичну гармонію космосу, виражену в числах. Але й у цій числовій логіці

римлян міф відіграє значну роль. В.М.Топоров відзначає міфологічну “космізуючу”, сакральну роль чисел, особливо в культурах із сильним розвитком класифікаційного принципу. Такими культурами були культури Єгипту і Китаю. “Числа керують світом” - говорила китайська міфологія [84, т.2, с.629-630]. Сюди ж можна віднести і культуру Рима, що ще не цілком пішла від міфологічної значимості чисел.

Характерно, що і середньовіччя, і новий час не раз наповняли число його колишньою космогонічною речовою значимістю. Особливо яскраво це проявилось в літературі, наприклад, у Рабле, Ф.М.Достоевського, С.Малларме, П.Валері, В.Хлебникова [84, т.2, с.630]. І творчість Вітрувія можна розглядати як характерний етап цього процесу.

У трактаті Вітрувія співіснують дві натурфілософські концепції: вчення про чотири стихії - вогню, повітря, землі і води - як основу універсума; і вчення про гармонійне сполучення чисел. Перше переважно виразилося в його містобудівній теорії, друге - у теорії ордеру.

Таким чином, трактат Вітрувія відбив і загальні риси античності, і корінне розходження епох у рамках цієї культури: епохи, у яку він жив, і епохи, від культури якої відштовхувався.

### Тема космогонічних уявлень у скульптурі античності

Майстер Високої класики Поліклет акцентує пластичність і тілесність скульптури. У цьому він йде за міфологічним уявленням античності про скульптуру-космос. Ці уявлення реалізувалися також у скульптурах-храмах, наприклад, у Парфеноні, що несе міфопоетичний образ космосу-абсолюту.

У творчості Лісіппа акцентується перехід від “міфоса” до “логоса”, від космічного абсолюту до особистісного принципу. Він наголошує на тематичі - скороминущості, мінливості Апоксиомена.

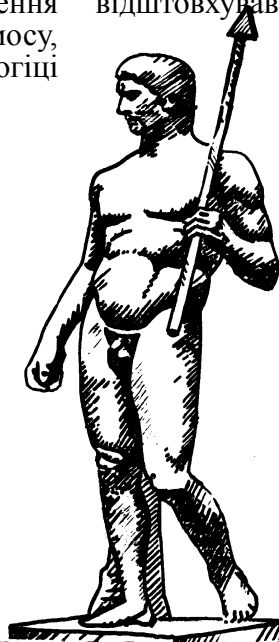


Рис. 9 - Поліклет. Дорифор (450-440 рр. до н.е.)



Рис. 10 - Лісіпп. Апоксиомен (IVст. до н.е.)

<sup>1</sup> Тригліф - деталь фриза у доричному храмі. Прообразами тригліфів, можливо, були торці балок перекриття.

<sup>2</sup> Эмбат - радіус основания колони.

## 1.2.2. КОСМОГОНІЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ ВІДРОДЖЕННЯ.

## АЛЬБЕРТІ

Автор трактату “Про зодчество” Леон Баттіста Альберті, як і всі гуманісти Відродження, постійно звертається до досвіду античності, до авторитету її богів і людей. З одного боку, він, як і Вітрувій, використовує цей досвід утилітарно, розглядаючи природу як місцевість, здорову чи нездорову, шкідливу чи корисну для людей. Він жартує над древніми віруваннями, як над застарілими пережитками. З іншого боку, згадуючи про “таємні властивості природи”, про платонівське поняття божественної сили, як генія, що володіє місцевістю, Альберті відзначає притаманне їм таїнство. Він говорить про нього: “Щось, іменоване долею” [2, с.23, I, 6]. “Душа” місцевості розкривається в Альберті як її неповторна індивідуальність [51].

Пронизаність Відродження міфопоетикою відзначає Л.М.Баткін. Він пише про те, що ця “раціональна” епоха усе ще знаходилася “усередині міфу”, про любов раннього Відродження до “рідкого і дивного”, що йде корінням в міфопоетику [14, с.250].

Альберті виділяє сакральні “дивні” предмети, що концентрують “дух місця”. Так, у переказах він виділяє священну оливу на афінському Акрополі, культ Церери, поширений у Сицилії, “роги мурах, привезені з Індії” у храм Геркулесу і корені коричневого дерева в Палатинському храмі. Подібні “дивні” одиничні речі, відмінні від повсякденної множинності, народжували відчуття неповторної душі місця, його сакрального виділення з повсякденного світу.

Міфопоетика розкривається в Альберті і там, де він як професіонал міркує про раціональні проблеми міста, розміщення міської площі, вулиці, дома чи замської вілли. Та він говорить про них так, як міфи говорять про складові частини Космосу. І місто в його міркуваннях стає кораблем, що пливе у світовому океані, а театр - вітарем під зоряним небом, серединою цього корабля-світу.

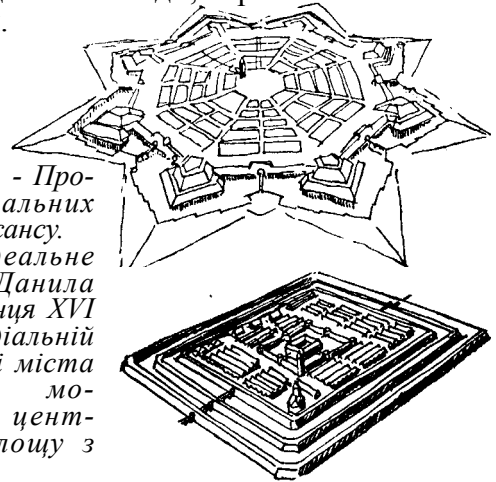
Особливо Альберті відзначає поняття “середини” міста. Цю середину він, за етруською традицією, співвідносить з Вестою, Юпітером і Мінервою. А вони “...за твердженням Платона, є охоронцями міст” [2, с.216, VII, 4]. Поза містом панують стихійні боги - Венера, Марс і Вулкан. Від їхнього

невтримного впливу місто захищається стінами як границею між протилежностями [2, с.213, VII, 2]. Місто, оточене фортечними стінами з вежами, закрите від зовнішніх впливів, стиснуте цими стінами, побачивши які, ворог би “тріпотів і, відступивши, тої ж миті пішов” [2, с.213, VII, 2]. Міські стіни, таким чином, мають психологічну силу. Вони підсилюють ефект захисту, поділу зовнішнього - небезпечного і внутрішнього - обладнаного.

Місто у свідомості людей - “великий будинок”, і, як будинок, повинно бути захищене, закрите, вичленоване з оточення. Цю ієрархію Альберті переносить на всі рівні архітектурного середовища. Тому середина будинку така ж сакральна, як і середина міста, і так само повинна бути схованою від зовнішньої щоденності; вона - той “обгороджений сад”, про який писали гуманісти.

Рис.11 - Проекти ідеальних міст Ренесансу.

1. Ідеальне місто Данила Спекле кінця XVI ст. У радіальній структурі міста виділено могутню центральну площу з собором.



2. Ідеальне місто Альбрехта Дюрера, 1522 р. Центром є дворянський замок.

Доступ до “середини” - центру повинен бути утруднений, як у будинку, так і в місті; і Альберті відходить з цією метою від прямих широких вулиць, що, згідно його ж концепції, мають бути надбанням міста (рис.11,13). Він визнає зламані вузькі вулиці середньовіччя, що потрібні саме для перешкоди проникненню, наприклад, ворогів (рис.12). Але оборонна функція переходить у функцію поетичну, коли він говорить про вулицю що “наче ріка, звивається м’яким вигином”; коли він описує, як “при прогулянці на кожному кроці поступово

будуть відкриватися все нові сторони будинків...” [2, с.123, IV, 5]. За Є.І.Даниловою, ріг будинку на такій вулиці ставав метафорою перешкоди, характерною для міста тієї епохи [42, с.252]. Ця метафора кореспондується з чисто міфологічним осмисленням простору, як певного шляху з подоланням перешкод; шляху, що веде до сакрального центру.

*Це міфологічне осмислення простору відтворює Г.М.Козинцев у фільмі “Гамлет”. У сцені монологу “Бути чи не бути...” довгий прохід Гамлета ставав метафорою важкого шляху крізь життя. Режисер пише: “Останній варіант (той, що знято в картині) ми знайшли в Криму, на березі: камені утворювали затори, і, щоб вийти до моря, потрібно було звертати, обходити інші накопичення... за одним*

ще Платон; римські вулиці з мармуровими портиками, що ведуть від міських воріт до базилики Павла і від мосту до базилики Петра; дорогу під руслом ріки у Вавилоні; підземні дороги Принести і Лаціума “від вершини гори аж до рівнини” [2, с.280, VIII, 6]. Він фіксує всі елементи вулиці: мости, ворота, арки, перехрестя. У міфологічній традиції вони розглядаються як прояви прикордонного простору, що з’єднує космічні протилежності. Причому зовсім не випадковим є інтерес Альберті до “прикрас” вулиць: кипарисів, портиків тощо. Адже вулиця в міфопоетичній свідомості матеріалізувала універсальну міфологему шляху, трактованого як ланцюг перешкод у напрямку сакрального центра чи схованих скарбів. І те, що формально сприймається як “прикраса”, у міфоритуальній традиції відбивало своєрідний код, що оберігає, який легко читав присвячений.

Філолог О.М.Фрейденберг відзначає ще одну особливість вулиць. Вони, як храм і ціла країна, втілюють єдиний образ неба. Найбільше міфологічне значення мають початки і кінці вулиць, тому Альберті вважає, що “ворота будуть прикрашені як тріумфальні арки...” [2, с.280, VIII, 6]. У ці арки-ворота входить і з них виходить сонце. Цей хід може моделювати, наприклад процесія з хлібом першого врожаю. При цьому західні ворота символізують смерть і морок, а східні - життя і світло. Таким чином, вулиця з характерними порогами-границями знову-таки моделювала, на своєму рівні, вічний міф про боротьбу життя і смерті з властивою йому світловою символікою [103, с.189].

У структурі вулиці Альберті особливо виділяє міст, перехрестя і, як не дивно, театр як місця, що мають найбільш яскраву міфопоетичну семантику.

Описуючи пишні прикрашені мости, Альберті наводить у приклад міст Адріана в Римі. Його дах лежав “на сорока двох мармурових колонах з архітравом, бронзовим покриттям і надзвичайним оздобленням” [2, с.281, VIII, 6]. Подібна пишність не випадкова. Її міфопоетична основа підтверджується багатьма дослідниками.

*Міст у міфопоетичній традиції - це найбільш складна частина шляху. У*



*тупиком впливав інший” [58, с.123].*

Рис. 12 - Звивиста вулиця середньовічного міста Шопрон в Угорщині.

Вулиці у центральній частині міста.

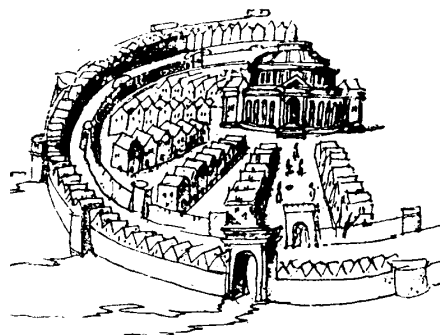
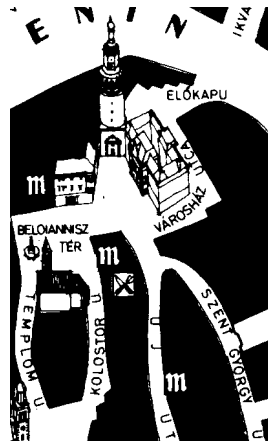


Рис. 13 - Ескіз “Нового міста” теоретика італійського Відродження Фра Джокандо, близько 1550 р.

Вулиця, за Альберті, так само медіативна, як і центр-середина. Вона з’єднує ті ж опозиції: зовнішнє і внутрішнє. У зв’язку з цією якістю в категорію вулиці він включає і військові дороги, що ведуть до міста, і навіть морські шляхи. Альберті докладно і шанобливо перелічує древні приклади доріг, що зв’язували священні місця і тому були сакралізовані: дорогу з кипарисами з Кносса в печеру і святилище Юпітера, про яку писав

цьому місці шлях перерваний і погроза злих сил найбільш очевидна. Тому початок і кінець мосту - його найбільш небезпечні ділянки - було прийнято відзначати прикрасою, жердиною, символічним знаком, зооморфним зображенням типу грифона чи лева. Ці обереги минулого були покликані призупинити вплив злих сил в особливо небезпечному місці. Наведення мосту позначає перехід зі старого простору-часу до нового, з одного циклу в інший, як би з одного життя в інше. У цьому значенні міст ізоморфний (ідентичний) Світовому дереву. Тому часто міфологічний міст уражає своїми розмірами і устроєм, він буває золотим, скляним, яворовим і ін. [84, т.2, с.176-177].

Аналогічний смисл має в трактаті Альберті виділення перехрестя [5, с.282, VIII, 6]. Перехрестя, розвилка, будь-яке перетинання - це, насамперед, фіксація центру. Важливість подібного простору вимагає відповідного архітектурного і ритуального оформлення. І Альберті звертається до арок, - це "як би завжди відкриті ворота" [5, с.283, VIII, 6]. Він зближає арки з воротами і мостами й у конструктивному плані, відзначаючи цим ще раз їх загальні архетипічні якості граничних просторів, що стикають космогонічні опозиції: зовнішній і внутрішній, верх і низ, "тут" і "там", сакральне і профанне, життя і смерть.

Цьому поєднуючому значенню просторових вузлів Альберті приділяє велику увагу. І, мабуть, як кульмінацію стикової ролі і доступності "для всіх" у нього виступає театр - площа, обгороджена сидіннями для глядачів [5, с.288, VIII, 7]. Відкрита площадка театру традиційно могла покриватися тентом. Тент "...був засіяний зірками і, простираючись, своєю тінню осіняв і середню площадку, і сходинок, і глядачів" [5, с.290, VIII, 7].

Простір під тентом зіштовхує дві протилежні міфологеми: зоряне небо як абсолют-космос і тінь як приналежність внутрішнього світу [73, 103]. Внутрішній світ накритий зоряним Небом, як покривом, накинутим на статую богині Землі. Небо - це і покривало, засіяне зірками, опущене на дерево, що його підпирає. Це і полог, що з'являється над ложем, сидінням, возом, житлом. Це і тент театру [103].

Центр театру - площадка сцени. Своєю піднесеністю над землею вона близька вівтарю на площі. І те, і інше у своїй основі виходить з образу столу-трону. А цей образ знову відсилає до життя і смерті, з'єднуючи похоронний візок і колісницю сонячного Геліоса. За часів давньої Греції на візку відбувалися і театральні вистави під час свята Дионіса. Візок, накритий тентом, у цей момент зливалася в уяві глядачів з святилищем, що також перевозилося на візку [187, с.192-193]. Тож перед нами знову модель космосу, як його трактувала античність.

Включений у просторову структуру вулиці театр і його центр-сцена в такій якості логічно завершують сакральний шлях - ззовні в "середину" міста.

У цей же міфопоетичний ряд можна поставити і тему комор у трактаті Альберті. Шлях по замиській віллі в Альберті практично повторює семантику міфологічного шляху до цінностей, до казкової скриньки Кашея й ін.

У міфологічній традиції цей шлях послідовно включає країну - місто - його центр - храм - вівтар - жертву. Зворотний напрямок проходить від центру до

периферії. Його напрямок - будинок - двір - поле - ліс - яма, колодязь, печера. Цей шлях більш явно закінчується темним тісним простором, після якого відкривається "інше царство" [84, т.2, с.352].

Світлі простори центрального атріуму будинку ("лона", як



Рис. 14 - Ілюстрації Ботічеллі до "Божественної комедії" Данте: Круги аду, що ведуть у глиб землі та до сяяння неба.

його називає автор) і міського форуму стають у такому трактуванні зворотною стороною п'єтми і вузькості. Вони символізують собою світло, для якого потрібний антипод - п'єтма. Таке протиставлення, дає Данте в

“Божественній комедії” (рис.14). Стиск і пітьма об’єднані і “у похмурому лісі” дантівських сумнівів, і в провалі Ада, і у фінальному “незримому” шляху героя через “дупло” і “склеп”. Усе це образи граничного вираження пітьми і стислості простору. Тільки після такого проходження через морок являється міфологічне “інше царство” і спалахує нескінченний Світ-абсолют. Тільки після них відкривається герою Данте “сяючий простір”.

У традиціях цієї ж міфопоетики Альберті протиставляє простору і світлому атріуму-“лону” вілли вузькість і пітьму господарських “тайників”. Традиція говорить, що таємні притулки недоступні нікому, але саме вони - основа стабільності, тому що містять скарби, накопичені предками. Такий тайник - тема багатьох міфів. Так, Ж.-П.Вернан відзначає гомерівський сюжет про Пенелопу, що йде всередину схову, до скарбів Одиссея [25]. Таким же сховком є і казкава скринька слов’янського Кашея, у якій міститься його смерть.

**Отже, і будинок, і космос мають один образ - внутрішній, затінений, закритий від**

**зовнішніх втручань простір. Але центр цього простору, його середина, “лоно”, через яку проходить “світова вісь”, містить у собі фрагмент зовнішнього світу. Таким фрагментом “зовнішнього” є світло, сприймане обов’язково на контрасті з внутрішньою пітьмою (тінню).**

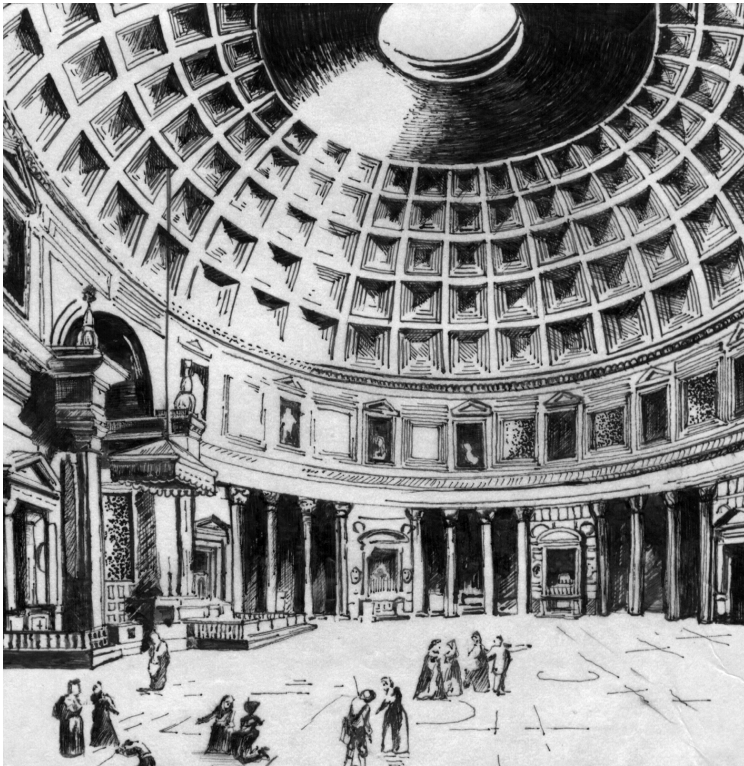
Такі протиставлення є загальними в концепції Альберті. Всі трактати Альберті пронизує зіткнення і боротьба “двох сил”. “Драматизм теорії Альберті полягає у тім, що його архітектурний світогляд народжувався з боротьби двох устремлінь, і трактат “Про зодчество” виник у пошуках виходу з конфлікту між “сущим” і “належним” між “дійсним” і “можливим” [51, с.111-112]. До цього можна додати: між міфологічним відчуттям реальності і раціоналістичним її трактуванням. Цей дуалізм властивий ренесансному мисленню в цілому. У ньому сполучені, за словами Л.М.Баткіна, криються дві протилежності: міфологічна ідея циклічності вічного повернення (звідси - ідеальне “належне”) і нова ідея лінійності нескінченного удосконалювання (в Альберті - реального “сущого”, “дійсного”) [14, с.251].



Рис. 15 - Альберті. Церква Сант Андреа в Мантуї (1472-1600 рр.).

Теоретичні погляди і міфопоетика Альберті відбиті в його творах. Так, у церкві Сант Андреа матеріалізований міфологічний “прототип” єдиного простору і часу. Простір площі переливається в двосвітний простір нартекса-вестибюля, а той, у свою чергу, - у простір центрального нефа. Вони перекриті єдиним циліндричним склепінням - “єдиним покрывом” - небом. Для посилення ефекту “єдиного” Альберті заміняє бічні нефи дрібними капелами. Це підсилює домінуючу роль центрального нефа. Тінь нефа виводить до світла серединної підкупольної частини, що спрямовується вгору - до того ж покрыву- неба. Кесоноване склепіння-покрыв аркового portalу ввійшов у ще більш міфологізованому вигляді в картину П'єро делья Франческа “Вітер Монтефельтро” (рис. 73, с. 80).





*Генезис космогонічних сюжетів від античності до Ренесансу.*

*Рис. 16 - Рим. Пантеон. Апполодор Дамасский. 120-138 р.*

*Архітектура храму передає космогонічну концепцію купола-покріву Неба з оком-сонцем у зеніті. Антична тілесність космосу представлена в кесонах стелі-неба, що дають чіткі тіні, і в ритмі вітарів богів.*



*Відродження сприйняло від античності принцип втілення космогонічних поглядів у мистецтві й архітектурі, але наділило їх більш складними метафорами.*

*Рис. 17 - Леонардо да Вінчі. "Поклоніння волхвів". Фрагмент (1481 р.).*

*Традиційний сюжет богоявлення Леонардо трактує як теофанию - явище божества світу - у його древній міфопоетичній формі. У картині читаються основні міфопоетичні елементи світу: гора і дерево (світова гора і світове дерево). Міфопоетика зв'язує теофанию з печерою в горі і палаючим усередині вогнем. Христос - Бог-світло і є тим осяянням, що відкрилося людям, які оточили Мадонну. Напругу ситуації, викликані теофаниею, передано спалахами світлих облич на темному тлі. Ці спалахи створюють динамічний вихор навколо статичної фігури Мадонни.*

### 1.2.3. ПОЛОЖЕННЯ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ НАУКИ

М.І.БРУНОВ

Сучасна теорія архітектури має відносно невелику кількість досліджень міфопоетичної сутності архітектури. Однак цей шар усе збільшується у зв'язку із загальною тенденцією розвитку світової культури.

Цікавими є роботи М.І.Брунова [18, 19]. Аналізуючи собор Покрова на рові в Москві (собор Василя Блаженного), він застосовує термін “народна фантастика”, що звичайно відноситься до легенд і міфів. Русь XVI століття, як він зазначає, ще наповнена язичеським баченням світу. Отже урахування цього бачення дозволяє трактувати собор як архітектурно-художнє втілення міфопоетичної моделі світу Русі XVI століття.

Про живучість міфопоетичних уявлень на давно вже християнській Русі свідчить факт, наведений М.І.Бруновим. Перед завоюванням Казані Іван Грозний будує в Муромі храм на честь легендарних Петра і Февронії, яких вважає своїми “сродниками”. Він вважав себе безпосереднім продовжувачем справи Петра-змієборця, - “носієм світла, покликаним перемогти темну силу татар” [19, с.166].

*Як відомо, легенда про муромського змієборця Петра містить рудименти грозового міфу, універсального для індоєвропейської традиції. У цих міфах змії, породження і уособлення хтонічної темряви, викрадає в громовержця дружину, худобу чи ін. і наздогнаний їм, гине в ритуальному двобої (рис. 18). Після цього на землю проливається благо-датний дощ. Такі пари становлять Ра і Апоп у Єгипті, Мардук і Тіамат у Вавилоні, Перун і змії (Велес) у слов'ян. Не випадково, в більш пізніший час “Мідний вершник” Е.М.Фальконе топче копитами свого коня ту ж міфічну змію.*



Ці образи-антиподи, що символізують верх і низ, світло і пільму світу складають головну структурну характеристику будь-який міфопоетичної моделі світу.

У повній відповідності до міфопоетичних традицій М.І.Брунов трактує Покровський собор як образ всесвіту. Він проводить паралель між ним і пірамідальним Софійським собором у Києві. Обидва храми втілюють космогонічний образ світової гори [53, с.60]. Але в Покровському соборі М.І.Брунов робить акцент ще і на властивій собору символіці міста - “небесного граду”, зведеного на землі. Людині XVI століття, безперечно, був ближче цей міфологічний символ, більш антропоморфний, гуманізований, особистісний і тим відмінний від древнього світу-абсолюту.

Однак, попри все, основа культурної моделі “небесного граду” зберігає древню тектоніку світобудови.

М.І.Брунов наводить опис слов'янського міфопоетичного космосу, представленого в “Голубиній книзі”. Цей космос поданий у вигляді архітектурної споруди. Його тектонічна

основа - “тма столпов на воздусях”, на них покладений “нерухомий” камінь, на якому спочиває земля. “А під землею пекло нерухоме” [19, с.228]. Покровський собор у певній мірі відтворює цю схему. З міфологічними “стовпами” М.І.Брунов співвідносить стовпівиді башти собору. Їхнє групування навколо центральної башти дає образ міста-космосу, як організованого, упорядкованого житла бога, спущеного з неба на Червону площу.

Рис. 18 - Вітале де Болонья. Битва св. Георгія з драконом.



“Космічні” аналогії виникають і при розгляді М.І.Бруновим вертикальної структури собору. Традиційне членування архітектурної споруди на три частини: несучу, несому (головну) і частину, що вінчає, у Покровському соборі явно “не раціональне”. Воно “не виступає в якості головної композиційної особливості будинку” [19, с.170]. У класичній архітектурній схемі переважає “головний поверх”, що лежить на “підтримуючому” його нижчому поверсі. У Покровському ж соборі явно переважає частина, що вінчає, яка у вісім разів перевищує нижні частини. До того ж вона чітко відділена карнизом. Це дозволяє, як відзначає М.І.Брунов, говорити про двочастинне, а не про тричастинне членування. Але “головний поверх”, на його думку, усе-таки є. Це вузька смужка галереї, що охоплює всю будівлю. Її парапети і сходи “викликають уявлення про людські фігури, що рухаються по галереї, що входять у бокові вівтарі і виходять з них”. Олюднений простір “між парапетом галереї і головним карнизом, є сферою діяльності людини і призначено для її життя і руху” [19, с.171].

Під галереєю знаходиться несуча частина - більш великий за масштабом підклет. Він утворений чотирма головними церквами - “стовпами”. “Стовпи” - основа підклету - зв’язані аркадами. Ці аркади утворені чотирма проміжними кубовидними церквами, що як би висять у повітрі. Високий підклет підносить галерею нагору, піднімаючи її над навколишньою забудовою. М.І.Брунов підкреслює, що раніше собор справляв ще більш сильне враження завдяки масштабному контрасту з дерев’яними будинками, які знаходились у безпосередній близькості до нього. У міфопоетичному плані можна сказати, що цей контраст виривав собор, спрямований у сакральну вічність, із щоденності суєтного життя; протиставляв світ горній світу дольньому. А це, у свою чергу, дозволяло співвіднести вертикальну структуру собору з вертикальною структурою міфологічного космосу.

М.І.Брунов відзначає й ідеологічний аспект, зв’язаний з масштабними контрастами собору. Людина була нічим на Русі Івана Грозного. І якщо на афінському Акрополі людина виступає в гармонії з богом, у віллі “Ротонді” вона є владарем світу, то в соборі “над людиною тяжіє фантастична верхня частина будівлі” [19, с.172]. При погляді на собор від міської забудови людина виявляється візуально затиснутою між могутнім підклетом і гігантським вінчанням (рис.24). Таким

чином, парадокси епохи перейшли в архітектурні парадокси. Вони виражалися на рівні міфологем з їх традиційною амбівалентною символікою.

У зв’язку з цим можна згадати ідола, що стояв у центрі давньо-слов’янського святилища на горі Богит біля ріки Збруч. Збручський ідол мав вигляд стовпа чотиригранної форми розділеного по вертикалі на три частини



(рис. 19). Дослідники бачать у ньому модель слов’янського космосу, з його традиційною тричастинною структурою. В цій структурі переважає верхня - найбільша частина, де зображені, як вважають, бог (або боги) неба - головне слов’янське божество. Нижня частина, що значно поступається верхній висотою, можливо символізує “нижній” підземний світ - з його божеством - Чорнобогом або Триглавом (Велесом). Середня частина - найменша, символізує світ людини [93, с.240-241]. Верхня частина, як і в Покровському соборі, явно переважає над двома нижніми. Людина ж, як і в соборі, виглядає стиснутою між двома світами, займаючи другорядне місце в космічній ієрархії. При цьому “небо” займає половину ідола, а друга (земна) половина розподілена між світом людей і пеклом.

Рис. 19 - Збручський ідол

Отже, вертикальна структура собору, яку описав Н.І.Брунов, може розглядатися як двочлен, що містить основні космогонічні опозиції: Небо і Землю. Вони уособлювались серединним шатром церкви Покрова і “осіненою” їм нижньою частиною собору. Цей образ сприймається здалеку, коли собор домінує у панорамах міста або його фрагментів. Тричастинна ж структура собору сприймається при більш близькому підході, коли проявляється галерея, що символізує ви členування з Космосу світу людей. Могутній підклет у такому трактуванні з’являється хтонічним Низом світу (пеклом). “Шатро Неба” розкинулося над “Землею”.

Переважаюче її своєю грандіозністю, воно стає метафорою спрямованості нагору, у світ божественного саява. Але небесне шатро, що розкинулося над земним світом - це і сам Покров, що відокремив світ людини від зовнішніх небезпек (рис.24). У цьому смислі намет Покровського собору метафорично близький куполу Санта Марія дель Фіоре, “що накрив собою Флоренцію” [11, 42]. Він близький і традиційному зображенню милосердної мадонни, що вкриває людей, наприклад, “Мадонні Мізерикордіа” Пьєро делла Франческа (рис. 72), Мадонні милосердя Е.Шарантона (рис. 21) та багатьом іншим. В образі шатра вбачається й архетип “тіні” - внутрішнього, окультуреного, “накритого” простору, протипоставленого “дикому” світу зовнішнього світу [25]. Шатро - те саме що й античний світ-космос, трактований О.М.Фрейденберг як певний засіяний зірками покрив [103]. Невипадково, М.І.Брунов відзначає наявність язичеських солярних знаків - символів сонця і неба - у куполах бокових вівтарів собору.

М.І.Брунов звертає увагу і на орієнтацію собору, міфологічну по своїй суті. Він підкреслює принципову різницю в орієнтації башт Покровського собору і куполів

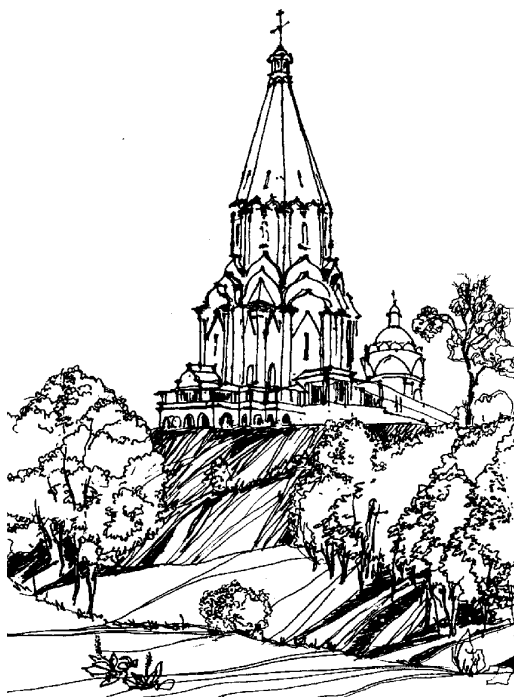
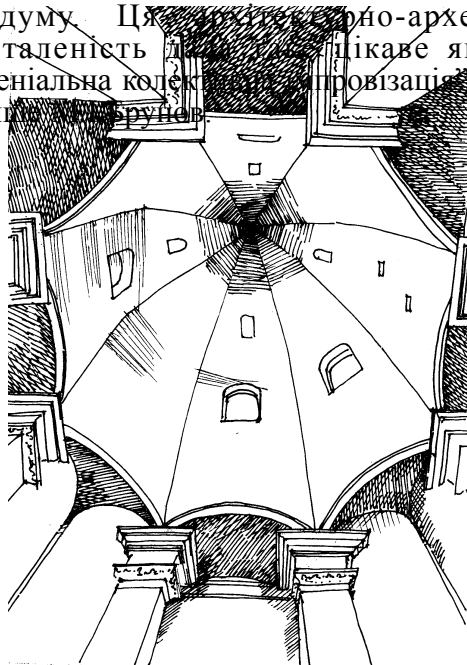


Рис. 20 - Москва. Церква Вознесіння в Коломенському (1532 р.)

Ця стовповидна церква є одним з прообразів Покровського собору. Її величне шатро несе метафору неба. Воно збирає під свою сіль мени масштабні “кокошники”-шатра, що спираються на пілястри, які в даному контексті можуть бути

російських церков. Традиційно куполи церков мають орієнтацію за діагональними румбами. На відміну від них Покровський собор орієнтовано у напрямку головних осей сторін світу (рис 24). Вони разом з центральним шатром утворюють хрест, орієнтований на північ - південь, схід - захід. Поясненням цього може бути те, що Покровський собор виконує міфопоетичну функцію середини світу, з'єднуючи Космос по вертикалі і по горизонталі. Горизонтальну орієнтацію визначають чотири вежі собору, орієнтовані “за сонцем”. Західна вежа-церква трактована як надворотня вежа у фортечній стіні міста. Вона була присвячена входу в Єрусалим. Відповідно і весь собор звався Єрусалим, що відсылало і до реального, і до небесного Єрусалима (рис. 22). Це знову підтверджує, що собор розуміли як небесне ідеальне місто, з вулицями, орієнтованими по сторонах світу. Такий же просторовий хрест, за А.В.Іконниковим, утворюють вулиці древнього Києва, і так же з заходу розміщено його головний вхід – Золоті ворота.

М.І.Брунов акцентує той факт, що архетипічна усталеність людини забезпечувала усталеність архітектурну. Храми, що добудовуються в різний час, не втрачали закладеного в них початкового образного задуму. Ця архетипічно-архетипічна усталеність дає цікаве явище як “геніальна колективна провізація” про яку пише Брунов



зрозумілі як ті “стовпи”, що тримають небесне склепіння над світом людей, в даному випадку - над галереєю, що оперізує церкву.

Інтер'єр шатра майже нерозчленований і цим відсилає до зовнішньої недифереційованості єдиного.



Рис. 21- Е. Шарантон. Мадонна Милосердя (1452 р.).

Постать мадонни, що накриває своїм покривом світ людей, розкриває один з архетипів неба-шатра.

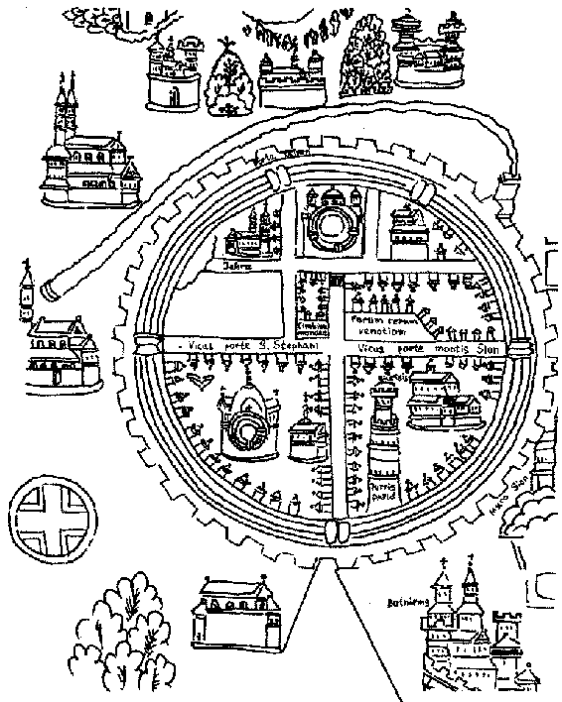
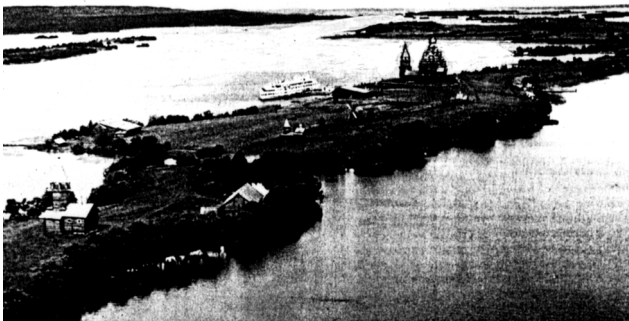


Рис. 22 - Єрусалим. План.

Місто зображено у дусі космогонічної символіки: у коло-обрії, який формують міські стіни і ворота, вписано традиційне перехрестя вулиць римського міста-табору.

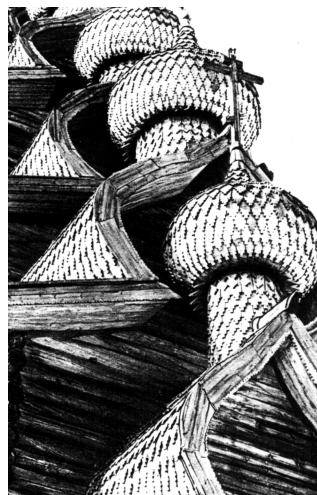
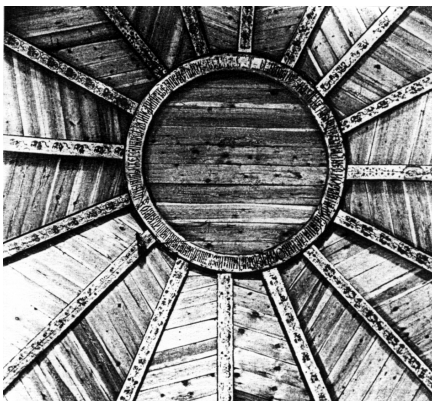


Рис. 23 - Кіжи. Ансамбль Преображенської церкви (1714 р.).

Церква домінує над безкрайнім водним простором. Її метафора - Світове дерево у Світових водах - образ народження диференції-іованого світу з хаосу води і темряви.

Композиція ансамблю варіює тему неба, що дана і у вигляді шатрів в їздної вежі та дзвінниці, і у вигляді багаторазово повторених куполів-маків, і у інтер'єрній стелі-небі вісьмерика церкви.

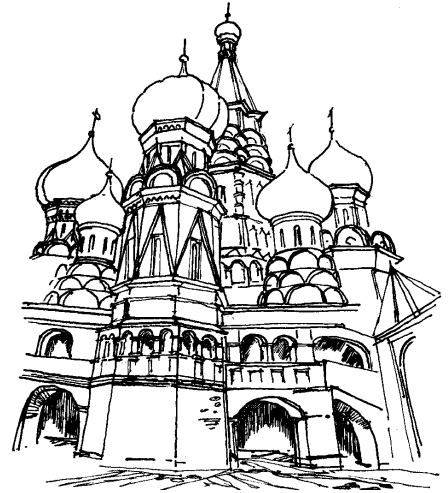
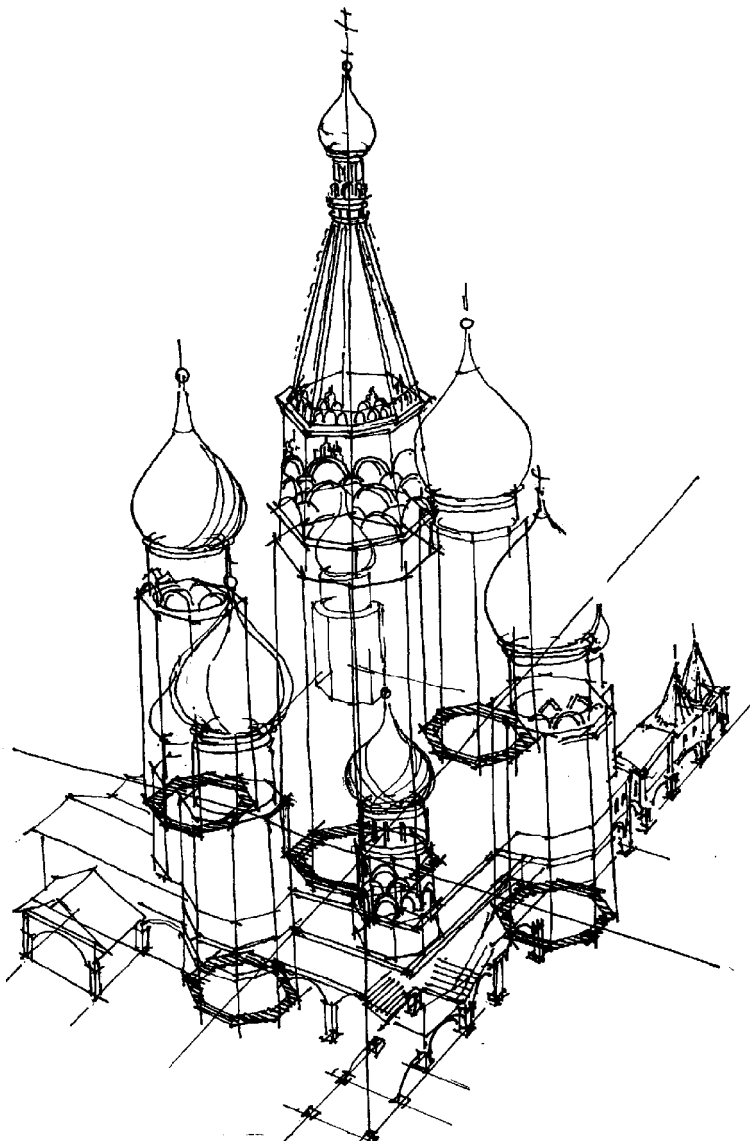


Рис. 24 - Москва. Покровський собор (собор Василя Блаженного) (1555-1561 рр.)

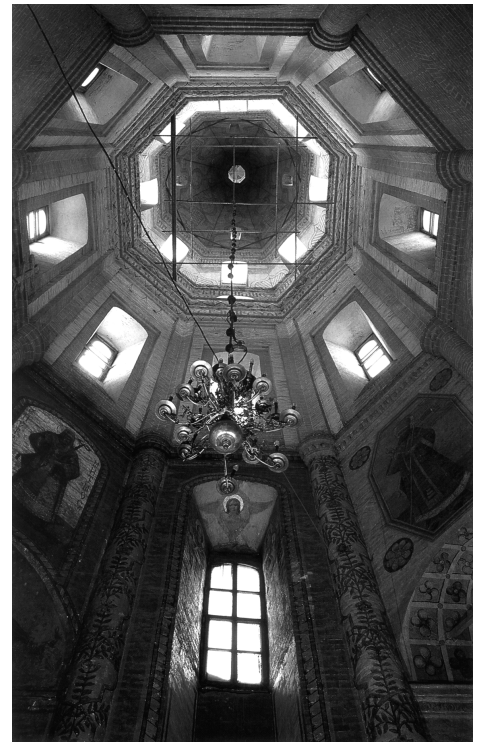
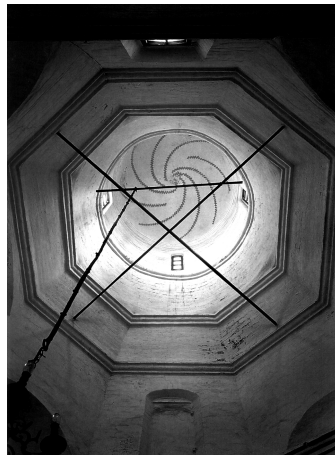
Русі.

Інтер'єр собору поєднує метафору упорядкованого диференційованого Космосу і язичеського неба, позначеного солярним символом.

Просторова структура собору несе в собі архетипічні риси "небесного міста" - космосу з його складною ієрархічною побудовою. Ідея ієрархічно побудованого світу тут більш розвинута, ніж у коломенській церкві і більше збігається з логікою побудови Єрусалима як міста-неба.

Небесна метафора дається через структурно-осьову та тектонічну побудову собору, а також через величне шатро, що домінує у композиції.

У контексті ідеології московської держави це шатро зби́рало під свою божественну сіль роздріб-нені князівства



М.П.АНЦИФЕРОВ

Ще в першій чверті ХХ ст. літературознавець М.П.Анциферов у своїй семіотичній концепції міста дав його міфопоетичне трактування. У співвіднесенні архітектурних просторів і природного ландшафту моделюються міфологічні уявлення про світ як про всеосяжний Універсум, де зіткнення “макрокосму” і “мікрокосму” знаходять архітектурно-просторове вираження. У цих зіткненнях народжується те, що учений виразив як “genius loci” (душу місця, геній місця) - римське найменування божества, що володіло місцем і виражало його суть. Той же термін використовує і Ле Корбюзьє, коли говорить про “чудо простору”. М.П.Анциферов відзначає, що античні традиції одушевлення місцевості і міста пройшли дотепер, і не випадково “ми відчуваємо особливу присутність цього “божества” [9, с.30]. В емоційно насичених вузлах міста “...все это единство звуков, красок, форм, игры света и тени, наконец, чувства пространства составляет целлу храма, где обитает сам genius loci” [9, с.31].

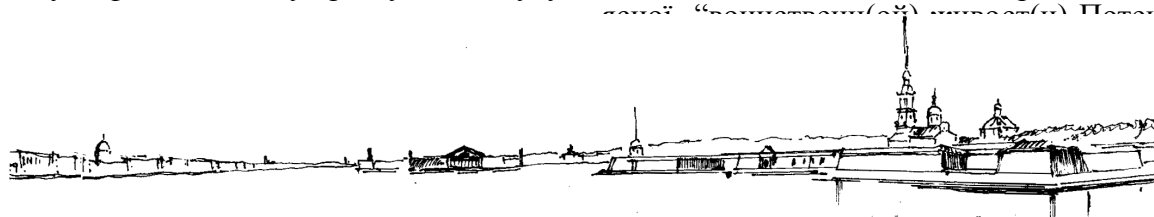
Найбільш важливими місцями, що відбивають “дух місця”, М.П.Анциферов вважає високі точки, які дозволяють бачити місто “з пташиного польоту”. Природа і місто в цьому баченні виявляють нерозривну єдність зовнішнього і внутрішнього. Одне органічно входить в інше, наповняючи “тріпотінням життя”. Виникає відчуття “зародження міста”, пише М.П.Анциферов. Це архетипічне почуття прекрасно співвідноситься з міфологічними уявленнями про народження божественного Космосу з півми Хаосу, про сакральний акт першонародження. Будучи парадигматичним, він потім повторювався в ритуалах закладення міста, чи храму будинку, а ці твори архітектури, у свою чергу, співвідносилися з живим тілом Космосу. Такий антропоморфний образ міста передав Л.М.Толстой у романі “Війна і мир”. Москва, що розкрилася Наполеонові з висоти Поклінної гори, з’являється міфологічно тілесним образом: “Наполеон... видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого красивого тела”. У такому міфопоетичному трактуванні “духу

міста” головним його виразником М.П.Анциферов вважає “архітектурний пейзаж”. Саме архітектура як просторовий феномен здатна передати бачення людиною космічного еталона - парадигматичного начала, закріпленого в підсвідомості на рівні архетипу. І коли архітектура утрачає свою художню якість, іде і “genius loci”: “Замирает архитектурное творчество, и гранитную плоть города перестают ощущать. Исчезают торжественная ясность и стройность в чувстве Петербурга. ...Ночные стороны души его привлекают теперь к себе внимание” [9, с.67].

М.П.Анциферов розглядає образи Петербурга, створені різними поетами і письменниками в різний час. Так, О.С.Пушкін створює найбільш яскравий “міф Петербурга” - “перед нами образ духу, що діє з небуття” [9, с.61]. Зштовхнувши деміурга Петра і хаос багниць, Пушкін малює “чудо творіння”, коли волею Петра недиференційована праматерія одержує космічно упорядкований “строгий, стройный вид”. І “Медный всадник” - “гигант на бронзовом коне” - стає “genius loci” - духом Петербурга (рис. 25). Але вже М.В.Гоголь бачить Петербург по-іншому. Світ розпався, змінилися відносини “макрокосм-мікрокосм” і в моделі світу Гоголя домінує півми, розчленованість, роздробленість просторів міста: “Все составляют совершенно отдельные круги... живущие, веселящиеся невидимо для других” [цит. за 9, с.70] (рис. 25).

Так само космічний, і даний з висоти “пташиного польоту” Петербург А.Белого. “Мідний вершник” Фальконе, як пише М.П.Анциферов, тепер виявляє образ безодні, древнього хаосу, що причаївся на час. Диференційований, регулярний центр як острівець Космосу протистоїть безодні, що оточила його у виді промислових “островів” і погрожує захлиснути. Простір відбиває трагізм ситуації своїм гігантським нелюдським мас-штабом: “Весь Петербург - бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом уже ничего нет”. “Петербургские улицы превращают в тени прохожих” [цит. за 9, с.140].

Наскільки далекий цей образ від світлої і...

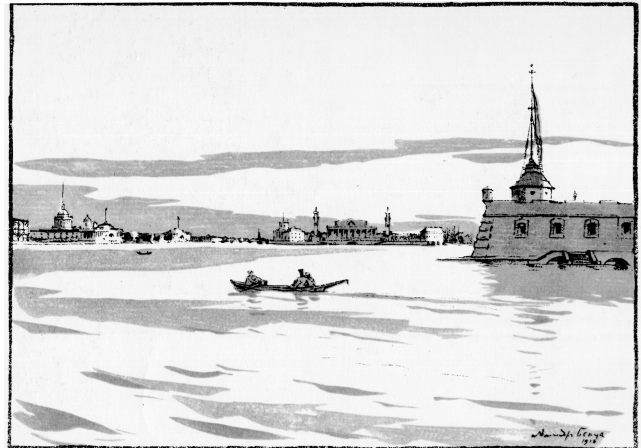




На берегу пустынных волн  
Стоял Он, дум великих полн,  
И вдаль глядел. Пред ним широко  
Река неслася; бедный челн  
По ней стремился одиноко.  
По мшистым топким берегам  
Чернели избы здесь и там,  
Приют убогого чухонца;  
И лес, неведомый лучам  
В тумане спрятанного солнца,  
Кругом шумел.



Створюючи міф Петербурга, О.С.Пушкін малює величну  
постать “Того... чьей волей роковой  
Над морем город основался”



Прошло сто лет, и юный град,  
Полнощный стран краса и диво,  
Из тмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво;

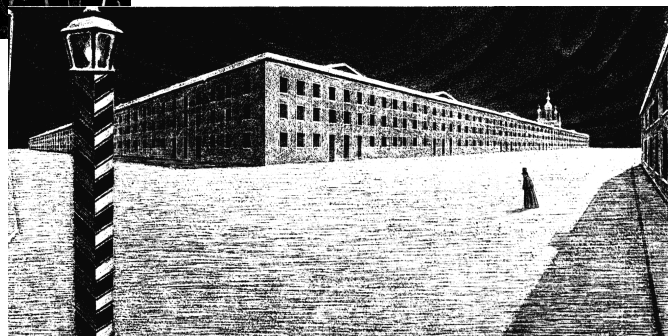
...  
Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,

...  
И ясны спящие громады  
Пустынных улиц, и светла  
Адмиралтейская игла,  
И не пуская тьму ночную  
На золотые небеса,  
Одна заря сменит другую  
Спешит, дав ночи полчаса.



Художник С.Бродський зображує Петербург  
Гоголя як протиставлення відокремлених  
просторів: розчленованих, подрібнених і навпаки  
узагальнено крупномасштабних. Але і ті, і інші  
наче поглинають своєю безкінечністю маленьку  
людину.

Рис. 25 - 3 ілюстрацій А.Бенуа до поеми  
О.С.Пушкіна “Мідний вершник” і С.Бродського  
до повісті М.Гоголя “Шинель”.





А.В.ІКОННИКОВ

Про роль міфу в архітектурі А.В.Іконников пише: "... образний зміст твору архітектури не зводиться до візуального вираження функціонального типу...". Його багато в чому обумовлюють асоціації, властиві і сучасній культурі, але як би стерті "вони впливають на рівні підсвідомості, породжуючи, здавалося б, невмотивовані оцінки і переваги" [52, с. 116-117]. Стимуляторами таких асоціацій А.В.Іконников називає антропоморфізм і космогонічний символізм, споконвічно властивий людині в його відносинах зі світом. Він відзначає "антропоморфні метафори", властиві міфологічному мисленню. Ці метафори охоплювали і територію, де жив клан, і окремих будинок. Будинок, при цьому, розглядався як штучне тіло. Він був одночасно образом і самого суспільства у цілому, і його безпосереднього оточення. Але А.В.Іконников обмежує подібний антропоморфізм глибоким минулим. Останнє твердження суперечить поглядам ряду науковців. Вони свідчать, що сучасна культура показує стійкість міфологічного антропоморфізму. Він регулярно воскрес в мистецтві і науці Нового часу з його, здавалося б, раціональним приматом.

Більше значення автор додає космогонічному символізму, що, з його погляду, прийшов на зміну антропоморфізму. Так, він пише про значення кола як символу неба, що лежить в основі древніх поселень праслов'ян, слов'ян, а пізніше - давньоруських кремлів. Космогонічна символіка в архітектурі значною мірою виражається, за А.В.Іконниковим, хрестоподібним перетинанням осей, орієнтованих по сторонах світу. Місце їхнього перетинання - перехрестя, що фіксує "центр світу", лежить у основі містобудівних структур у більшості культур світу. До них А.В.Іконников відносить міста древнього Єгипту, Месопотамії, долини Інду, Китаю, Японії, Греції, Римської імперії, Центральної Америки доколумбових часів [52, с.117, с.119]. Такими автор називає древнеафганський культовий центр II тисячоріччя до н.е. - Дашлі-3 і римську колонію II в. н.е. у Північній Африці - Тімгад.

Як найбільш універсальний символ, А.В.Іконников виділяє "світове древо", що, відповідно до більшості космогоній, стояло в центрі Всесвіту (рис. 26). Архітектурні інтерпретації цього символу він простежує від острівної постановки російських церков до "центральної домінуючої вертикалі",

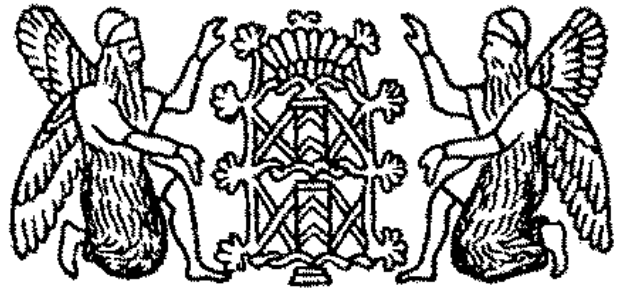


Рис. 26 - "Світова вісь" - світове древо на давньоіранському зображенні.

прийнятої "практично всіма міськими культурами" [52, с.120] (рис. 20, 23). А.В.Іконников вважає, що "підсвідомий імпульс", який змушує людину виділяти вертикаль, обумовлений цим зв'язком з міфологічною "віссю світу". Архетипічне відчуття цієї осі змушує його по-особливому ставитися до спрямованої вгору споруди. Така споруда прочитується як "знак винятковості місця, з яким воно зв'язано, і його видатного соціального значення" [52, с.120]. А.В.Іконников відзначає, що ця традиція, яка йде від міфу, прочитується і в архітектурі Нового часу, наприклад, у вежі Адміралтейства в Петербурзі, до якої зійшлися промені проспектів; і в берлінській телевежі. "За цією ж традицією, - на його думку, - підсвідомо ішов Ле Корбюзьє у своїй мрії про куш величезних веж, що відзначає центр сучасного міста" [52, с.120] (рис. 32).

Вивчаючи міф, А.В.Іконников звертає увагу ще на одну міфологічну посилку, яку можна визначити як антитезу "місто-не місто".

Відмінність міста від "не міста" будується на протиставленні упорядкованого хаотичного. Перше - сакральне, центральне, сприятливе, друге - профанне, периферійне, небезпечне. Упорядковане місто відмінне від повсякденного; воно наділяється статусом особливого, піднесеного.

Таким чином, А.В.Іконников затверджує універсальність міфологічних аспектів у культурі міста взагалі й у містобудуванні зокрема. Вони виявляються в Новому часі на підсвідомому рівні. А.В.Іконников виділяє наступні міфологеми:

- а) Світову вісь як Світове древо, якому відповідає пагорб, посиленний архітектурною формою;
- б) перетинання горизонтальних осей, орієнтованих по сторонах світу;
- в) коло як модель неба;
- г) "небесний град", моделлю якого є "град земний";
- д) границя, що відокремлює місто-благо від "не міста" - зла.

В.Л.АНТОНОВ

У своїх дослідженнях В.Л.Антонов співвідносить архітектуру, від міста до будинку, із соціальним світоглядом і міфологічним кодом історичних періодів.

При аналізі античної грецької архітектури В.Л.Антонов детально досліджує перетворення міфологічного коду і зміну пріоритетів богів у зв'язку із соціально-культурними пере-твореннями [4, 6]. Він розкриває, як ці перетворення матеріалізувалися в архітектурі, як з багатозначних функцій богів вибиралися в кожний період ті, які в нових умовах відповідали відносинам греків зі світом. Так, переможна перська війна актуалізувала функції Афіни як богині войовниці, покровительки подвигів і слави і зблизила її з Посейдоном по лінії морських перемог. Тому і зв'язки Афіни Промакос із храмом Посейдона на мисі Суній, і їхні зображення на тимпані Парфенону відбивали якщо не їхню дружбу, те хоча б мирне співіснування. Криза в період Пелопоннеських війн і поява соціального песимізму змінили ці відносини на різко антагоністичні. Контрасти темряви і світла у храмі Ерехтейон стали архітектурною матеріалізацією цих змін.

При переході від архаїчного до класичного періоду змінилися функції й інші боги: Деметри, Персефони-Кори і Діоніса. Ці боги перестали бути "відомчими" - аграрними і утілили творчу функцію природи [6]. Новий міфологічний код матеріалізувався в містобудівних системах. В.Л.Антонов підкреслює, що ніколи і ніде зворотні зв'язки не виявлялися так виразно, не відображалися так в архітектурі і не змінювали її так різко за такий короткий історичний термін, як це було в класичній Греції. Взаємозумовленість архітектури і міфу виразилася, за В.Л.Антоновим, у єдності їхніх ієрархічних рівнів. Так, глобальний ієрархічний рівень визначався космогонічною системою світобудови. Космос у ній був тим зразком, що через Мойру регулював долі, як людей, так і богів. Домінуюча роль Мойри визначалася її медіативною роллю на вищому - глобальному рівні. У філософсько-міфологічній лінії під домінуючим началом розумівся "центральный вогонь" Космосу. Філолай співвідносить це "сполучне начало" з Гестією (вогнем). Він розміщає її в центрі світу-сфери. В.Л.Антонов, з посиланням на Ж.П.Вернана, відзначає, що вогонь Гестії пронизував усі структурні рівні світу грека - від Космосу до будинку. Він

виражався в ритуальному вогні вівтаря на афінській агорі (Hestia agoras) і у вогні домашнього вогнища (Гестія домашня). Сполучним началом на рівні Космосу, поліса і будинку виступає і Гермес, що асоціюється з будь-якою горою чи каменем, що служили орієнтирами. Слід зазначити, у зв'язку з цим, точку зору Ж.-П.Вернана, що пара Гестія-Гермес забезпечувала образну диференціацію простору, у якому знаходилася людина: Гестія фіксувала сакральну середину світу на будь-якому його рівні, а Гермес - поріг, границю (прикордонний камінь чи стовп). При цьому камінь-гермес служив тим орієнтиром, що відмежовував не тільки реальні земні простори, але і простори життя і смерті.

З Гестією безпосередньо зв'язана Афіна. Їх поєднують родинні зв'язки (через Зевса), спільність функцій (обидві - покровительки поліса), відношення до Гефеста і Гермеса. Невипадково, житло Афіни - скеля Акрополя трактувалася як "герма".

Ця міфологічна єдність матеріалізується в просторово-часовій структурі Аттики й Афін. Дослідник підкреслює, що вона виявляється в процесі руху, обумовленого діяльністю поліса. Так, головними шляхами руху були: морський шлях з колоній в Афіни, що проходив повз мис Суній, і ритуальна дорога процесій між Афінами і Елевсіном. Саме ці шляхи стали основою композиції Афін, зв'язавши її на всіх структурних рівнях просторовою й образно-міфологічною єдністю.

Не менш детально просліджує автор просторові і міфологічні співвідношення в період Середньовіччя (рис. 27). Він зв'язує архітектурні трансформації зі змінами соціальних умов і світогляду, відбитого в міфах. В.Л.Антонов відзначає, що, на відміну від цілісного гармонічного світу античності, світ древніх германців переривчастий і антагоністичний. Макрокосм і мікрокосм у германо-скандинавських міфах співвідносяться з поняттями "садиби", "двору", що дорівнює позначає локалізований простір і загальну картину світу. Більш того, це поняття відноситься до просторів, заселеним людьми, богами, велетнями, карликами, асами. У період до створення світу садиби змішані: "Солнце не ведало, где его дом, звезды не ведали, где им сиять" [95, с.35]. Процес створення світу полягає в його просторовій упорядкованості. Кожна садиба одержала місце і була *відділена від іншої*; у тому числі "садиба-небо" - від "садиби-землі".





Крипта Віпперті  
Баптистерій у Венаску

Б.В  
Вантасієрті у Вен  
Церква у Гернроде  
Собор у Шпейєрі

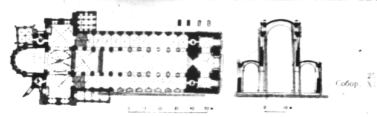
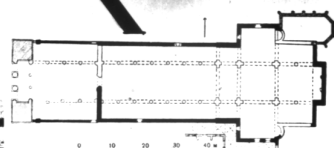


Рис. 27 - Вираження просторових і світлових архетипів у романських і готичних соборах

Постійна тема міфів - боротьба світлого і темного начал. Земні битви драматизуються до космічних масштабів де вічно бореться світло з мороком. Символом такого світла, як відзначає В.Л.Антонов, могло стати світло неба, що проникало на галявину крізь лісові хащі, і освітлювало намет вождя племені.

З посиленням ролі християнства в V-VI ст. диференціюється космогонічна ідеологія. Космос розпадається на "Curtas Dei" (божественний) і "Curtas terrena" (земний), причому останнє наближається за значенням до "Curtas diaboli" (диявольського). Божество стає особистістю, відбитою в душі людини відповідно до канонів теїзму. Тільки усередині цієї єдності знаходиться істина; за Августином, світ є гріховним; "зовні" істини немає. З'являються кам'яні святилища, що ізолюють внутрішній простір від "гріховного" впливу "зовнішнього". На півночі Європи - у Ютландії і Швеції до нашого часу збереглися залишки круглих кам'яних церков - варіанта круглих будівель германських і кельтських племен. У цей період навіть на півдні - у Галлії з'являються ораторії - просторово замкнуті церкви, що відбили аналогічні уявлення про світ.

Таким чином, язичеський світ з його природним началом метафорично проникнув у християнізований простір. Нерізкі сполучення напівмороку і напівсвітла, відзначені автором у крипті Віпперті, збереглися й у великих соборах кінця дороманської епохи. Подібний просторово-світловий стереотип первісної "сплутаності" пройде до пізньороманських соборів Німеччини, наприклад, церкви в Гернроде.

І тільки в період готики "божественне" світло знову стане зрозумілим як носій космічної істини (рис. 28).

В.Л.Антонов приводить трактування У.Еко нервюрної готичної системи собору як "склепіння кельтських лісів", а, отже, - "доримський, варварський світ друїдичних вірувань" [4].

Щоб зрозуміти "художню домінанту готики", автор досліджує світ мислення західноєвропейського Середньовіччя. Модель світу середньовічної людини гранично просторова. Вона є замкнутою системою зі священними центрами і мирською периферією в чисто міфологічному трактуванні. Однак сакральне і фізично відчутне перебувають у єдиному просторі, і зовсім не важко з реальної землі потрапити в нереальне пекло. У такий же спосіб на іконі чи картині сполучені не тільки земні фрагменти але і потойбічні

предмети і світи. У середньовічному просторі існують певні зони. У їхніх межах людина як би виходила зі сфери дії законів земних і підпадала під дію сакральних законів. Тож задачею естетики була постановка "драми зустрічі двох світів".

Людина виходить у світ, але її рух проходить у рамках релігійних категорій. Вона активно осягає світ, але її шлях до досконалості усе ще підлеглий сакральній ієрархії. Її "просторові поняття нерозривно зв'язані з релігійно-моральними. Сходи, по яких між землею і небом снують ангели, що їх нібито побачив біблійний Іаків - це домінанта середньовічного простору. Рух вертикалізовано: кручі і провали пекельної безодні... жести, погляди, самий словник, наприклад, Данте - усе залучає до категорій "верха" і "низу", до полярних переходів від піднесеного до низинного". Цей вертикалізм чітко виявляється й в образотворчому мистецтві. Це - воістину "визначальна координата середньовічної картини світу". Архітектура не могла залишатися осторонь від домінуючої координатної системи просторових уявлень, і готичний собор, на відміну від романського, полинув центральним нефом угору. Його піднесення вимагало складної системи підпірок-аркбутанів, особливо потрібних при великих вікнах, через які уривався "палаючий меч Сурта". Посилення значимості центрального нефа відносно бічного відповідало ідеї просторової диференціації, якою супроводжувалося народження світу в міфах "Старшої Едди".

Коли центральний неф собору перетворився у високу щілину, коли збільшилися верхні вікна, виник новий світловий ефект: почуттєво сприймана напруженість подолання темряви, що припускає "участь" глядача в божественній еманції. Така напруженість могла виникнути при посиленні протиборчих сил - як перемоги світла, так і виникаючих перешкод. Божественна світлова гармонія, переборюючи різкі тіньові перешкоди, випромінювалася на мирський простір. Це - головна художня тема готики.

Друга антитеза пізнього середньовіччя і, відповідно, готичного простору - злитість і дрібність. Очевидно, до соціальної психології додавалася генетична - протиставлення і єдність гротескних світу і тіла, єдничний процес об'єднання світу при розчленовуванні "садиб". Не випадково в цей період відтворюються пісні Едди і Нібелунгів. Але, як ні парадоксально на перший погляд, готика

підсилила і дрібність. Художня домінанта - потік світла, "що ллється" у центральний неф, потребував сильної тіньової опозиції. Язичеська "пітьма лісових хащ" продовжувала бути присутньою у християнському світі. Без неї світловий потік утратив би ефект

напруженого проникнення.

Той же світлотіньовий ефект був властивий і місту в цілому. Вулиця в ньому була важким шляхом, з подоланням численних тіньових перешкод. Як пише В.Л.Антонов, подолання просторів у європейському середньовіччі було напруженим і важким. Воно вимагало великих зусиль, і тільки після цих зусиль людина переживала у соборі просторово-світловий катарсис.



Рис. 28 - Просторово-світлова структура середньовічного міста. Прага.

А.О.ПУЧКОВ

А.О.Пучков розвиває думку А.Ф.Лосева про те, що міф “єсть осмысленная конструкция и умное изваяние”, “єсть само бытие...” [91, с.288]. Автор розкриває в античній архітектурі її космогонічне начало, те, що реалізує уявлення грека про світ, його тілесну і тектонічну виразність. Архітектура, стає при цьому завершальним етапом у пізнанні світу і свого місця в ньому. І “історія архітектурної форми”, за А.О.Пучковим, є “матеріалізацією сакральних проявів людського духу”. Звідси виходять синтезуючі якості архітектури як культурного феномена, тому “мова архітектури - не тільки духовне есперанто, але і те справжнє комунікативне середовище, у якому всяка інша мова здатна існувати, як удосконалюючи саму себе, так і впливаючи на подальші реалізації архітектурою своїх соціально-процесивних функцій” [91, с.303].

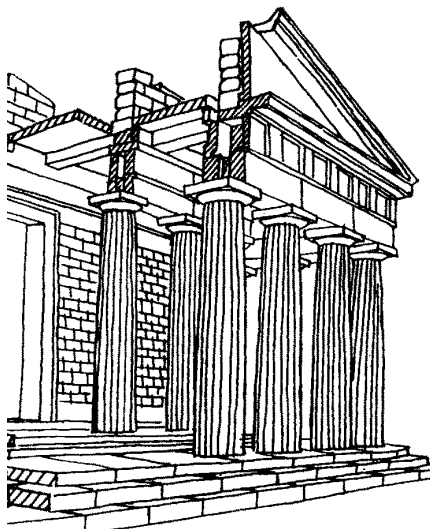


Рис. 29- Доричний храм

Головні якості грецького бачення світу, що акцентує А.О.Пучков - тілесність і просторовість. Їх найяскравішим виразом служить міфопоетичне уявлення про світлову колону, співвіднесену зі світовою віссю і, одночасно, із брусом корабля. Цей світловий образ пронизує всі аспекти буття людини - від уявлень про “вагу небес” до “світла свідомості”. Він перетворює “середовище” в архітектурне “тіло” з яскраво вираженою тектонікою [91, с.199].

У зв’язку з цим цікаво звернеться до дослідження Л.І.Таруашвілі, про співвіднесення космогонічних уявлень міфу і тектонічних образів у архітектурі. Важливість тектонічних відчуттів для античності настільки велика, що, наприклад, Атлант, наділений якостями опорного стовпа, відразу ж співвідноситься з архетипом світової вертикалі. Тектоніка переживається античною свідомістю як позитивна цінність (“мідне склепіння небес” міцно лежить “на

длинноогромных столбах”); тому для негативної характеристики застосовуються атектонічні образи. Саме так Лукіан описує покої Клеопатри, Светоній - палац Нерона тощо [96, с.69, с.287-288]. Тектонічні закономірності автор знаходить і в ритміці гомерівських віршів, які показують рух божества як ритмічну серію поштовхів, що відокремлюють кожен крок [96, с.77].

Такий ритмізований рух складав суть грецької архітектури. Так, В.Л.Антонов визначає ритм акцентів на шляху Елевсинських ходів, як основу композиції Афін [4, 6]. А.О.Пучков відзначає головну роль руху, зокрема ритуальної процесії: “заради неї храм і задумувався” [91, с.225]. Храм - мета процесії, храм - сакральна середина світу, місце проходження Світової осі - наділяється, за А.О.Пучковим, хтоническим змістом. І в цьому змісті він уподібнюється іншому медіатору - надгробній вазі [91, с.225]. І той і інша зіштовхують дві опозиції - життя і смерть; вони головні опозиції міфу, їх відбивають і архітектура, і інші види мистецтва.

Але античний храм, це ще і будинок - житло бога на землі. І не випадково, Платон у “Законах” порівнює діяльність богів з діяльністю керманіча, що веде корабель, а допомогу, що надають боги людям, з якорем [72, с.39]. Корабель - храм - місто, це архетип, що проходить через всі етапи формування культури. Нерухоме, стійке, незмінне, занурене в рухливу стихію - ця тема хвилювала й античність, і середньовіччя, і наш час. В.М.Топоров звертає увагу на одвічність такої ситуації в міфах про світове яйце (човник), що носилося у водах світового океану. А.О.Пучков приводить думку О.Фрейденберг про етимологічне і семантичне співвіднесення корабля і храму в давньогрецькій мові (корабель - наос; корабель, “що має вид звіра чи риби” як житло божества). Корабель - житло й Одиссея в його мандрівках, і піратів як надлишкового населення давньогрецької держави. Море і суша, тут зіштовхуються в специфічній формі. Ця форма, як зауважує А.О.Пучків, була відбита Фідієм у знаменитий суперечці Афін і Посейдона на західному фронтоні Парфенону. Як наслідок такої структури мислення, що дає тілесне вираження будь-якому культурному феномену, образ корабля переноситься через образ храму на образ суспільства. Народжується схема: від

рухливості суспільного руху (держави) через відчужену від цього руху рухливість корабля (як житла пірата) – до статичності храмової будівлі як житла божества.

Отже, античність з'являється перед нами у своєму гранично тілесному, космологічному

і, таким чином, архітектурному виді. Такою, зокрема, виявляється філософська система Платона. Саме таке архітектурно-містобудівне бачення буття пройшло через філософію Аристотеля, було раціоналізоване в теорії архітектури римлянином Вітрувієм, а потім містично перероблено неоплатоніком Плотіном [92, с. 48].

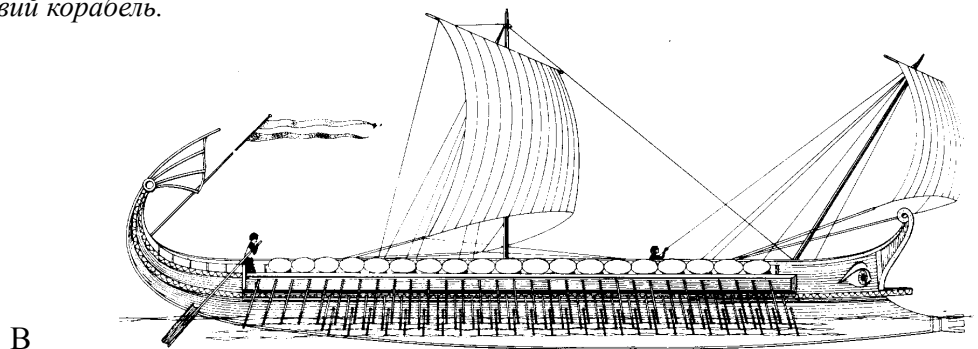


Рис. 30 - Космологічна тілесність грецької архітектури: від загальних ландшафтних панорам до храму і деталей - все несе образ тілесної, антропоморфної космічної гармонії.

А - Афі́нський регіон від мису Суній до Парфенону (за О.Шуазі й В.Л.Антоновим).

Б - храм Зевса в Аркаганті.

В - Грецький військовий корабель.



К.ЛІНЧ

Ряд дослідників архітектури розглядають моделі-архетипи як засіб збагачення семантики сучасного міського середовища. Так, американський теоретик архітектури Кевін Лінч зіставляє древні міста Греції, Китаю, Індії й Америки із сучасними американськими містами. Він, як і вищезгадані автори, виходить з основної концепції міста як моделі космічного порядку. Цей порядок, з його погляду, не замикається на древніх посилках - авторитеті богів, царів, жерців; він включає і такі вічні категорії як зло, добро, хаос, космос, смерть і життя. Людина здавна хотіла позбутися багатьох негативних явищ і хоче позбутися нині. А місто, на думку К.Лінча, здатне винести їх за міську межу. К.Лінч називає неприпустимим спрощенням погляд на це як на жалюгідне марновірство.

Насамперед, К.Лінч підкреслює міфологічний потенціал природного середовища. Він акцентує його символічне значення і вважає, що "дух місця" втілюється в природних фрагментах міста.

"Дух місця" К.Лінч розглядає невідривно від границь між внутрішніми і зовнішніми просторами. При наближенні до границі виникає ситуація, що багаторазово варіюється в міфах: людина стає перед вибором - перетнути границю чи ні. К.Лінч відзначає міфологічну амбівалентність "границь", будь то в'їзд у місто, 'аночок чи аркада. У таких місцях людина відчуває себе приналежною одночасно двом прикордонним "світам", з можливістю ввійти в кожний з них [65, с.143]. Цікава його точка зору на необхідність "розмити" границю, забезпечити відносно взаємопроникнення опозиційних зон міста. Такі медіативні переходи дають можливість людям "зачекати", учитися, спостерігаючи один одного, перш ніж зважитися на перехід границі [65, с.141].

Також він підкреслює символічне значення ландшафтної домінанти, що відкривається вдалині - гори чи моря. У контексті досліджень К.Лінча "символічне" варто розуміти в зв'язку з космогонічною символікою міфу. Не випадково, він приводить фрагмент ранньовізантійського "Кодексу Юстиніана", документа ще повною мірою "міфологічної" культури. У ньому законодавчо встановлене збереження видів з міста на море.

*Відповідно до естетики ранньої Візантії морський вид несе в собі інформацію про абсолютну красу і гармонію космосу. Так, згідно трактату Юліана Асколоніта, вид на море "з боку*

*поселення чи міста... ні в якому разі не повинний бути порушений, оскільки тим, хто дивиться доставляється цим багато щиросердечних насолод" [21, с.74].*

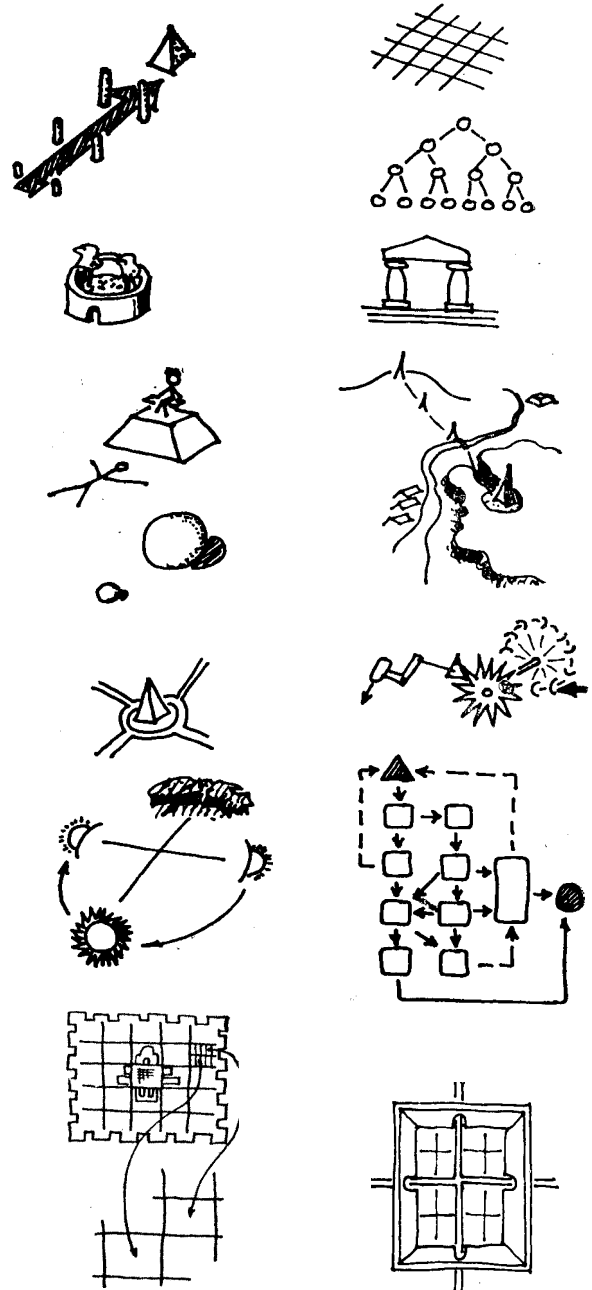


Рис. 31 - Містобудівні форми-архетипи, які виділяє К.Лінч [65, с. 79-83]

К.Лінч зв'язує з міфом і нездоланною проблемою сучасної людини - відношення до часу. Час природи - циклічний. Таким його бачить міфологія. Він ритмічно повторює пульс, подих, цикли Сонця і Місяця, припливи і відливи, і багато чого іншого. Міфологічно

мисляча людина включала себе в ці цикли. К.Лінч підкреслює позитивну сторону циклічної сталості світу, об'рунтованої в міфах.

Сучасна людина розуміє безповоротність свого часу і свого життя. Наш внутрішній циклічний час, пише К.Лінч, відрізняється від часу зовнішнього лінійних. Точний абстрактний час науки і виробництва має мало загального з внутрішнім досвідом часу. Це проблема, що поки не вирішена в сучасному містобудуванні, прекрасно вирішувалась у минулому. Зокрема, велике значення для координації цих двох часів мали раніше і мають зараз свята. "Час від часу нам потрібно переживати загальне, живе сьогодні, розширене за рахунок групових чекань і групової пам'яті" [64, с.179]. Таке переживання, пише К.Лінч, може бути викликано відчуттям нестабільності, що будоражить уяву і переживається під час свята.

Це есхатологічне відчуття в значній мірі зв'язано з міфопоетичним переживанням світу, із драмою його народження й умирання. Свято у такому випадку дає можливість людині відчути свою причетність до світової драми. Тому свято ритуальне. Воно не схоже на буденне і стандартне, повсякденне середовище" [64, с.179].

Такі свята, за К.Лінчем, вимагають театралізації архітектурного сюжету і ритмізованого руху до фінальної кульмінації, що моделює древні ритуальні процесії. Зміна контрастних "сцен" маршруту повинна бути "вибудована так, щоб порядок їхнього проходження підсилював зачарування цілого" [64, с.213]. Таким чином, К.Лінч підкреслює просторово-часову сутність архітектури як обов'язкову умову постановки "спектаклю", коли "рух часу стає видимим і драматичним".

К.Лінч співвідносить з міфологічними уявленнями і типи міських структур - регулярних і мальовничих. Перші, відповідно до його концепції, переносять на місто небесний регламент і, відповідно, регламент земної влади. Такі міста, як правило, виникали в колоніях чи у деспотичних державах.

Такими були єгипетський Кахун,

грецькі Мілет, Приєна, римські Герат, Пальміра й інші міста-табори. До цього можна додати, що перехід Рима від республіки до імперії супроводжувався відповідною зміною структури форумів - від мальовничого форуму Романум до жорстких побудов імператорських форумів. Проекти ідеальних міст Ренесансу відображали космогонічні ідеї епохи - математичну упорядкованість всесвіту. Система розбіжних осей і осей, що сходяться, яка була властива містам бароко з їх "виплесками" простору міста зовні, відбивала глобальні космогонічні протиставлення [65, с.78]. Вона, як відзначав К.Лінч, була використана П.Ланфаном у проекті Вашингтона.

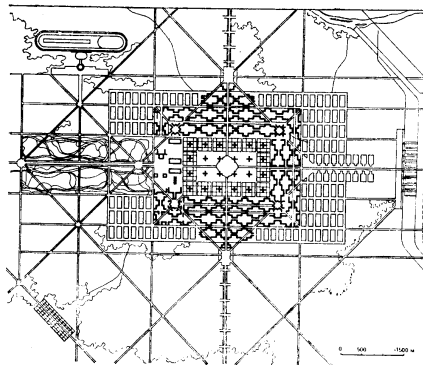
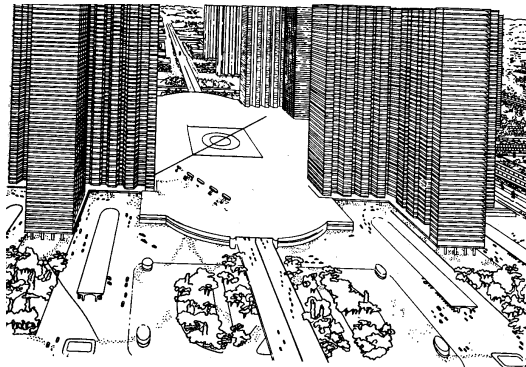


Рис. 32 - Ле Корбюзьє.

Проект міста на 3 млн. жителів. Центр займають аеропорт, залізничний вокзал і офіси-хмарочоси. За висотним ядром знаходяться квартали житлових будинків. "Міста-сади" для робітників - розміщені за зеленою зоною. Рівень землі займають зелені насадження. Образ міста, за Лінчем, є ідеальним вираженням ясного, статичного, централізованого порядку.

К.Лінч відзначає й інші космогонічні моделі міста, розроблені в Китаї й Індії. Так, індійські твори по розвитку міста - Шильпашастри вказували як приборкати хаос на обраній для міста території. Для подібного приборкування призначалася "мандала" - система концентричних кілець, у які вписувалися квадрати з підкресленим геометричним центром [65, с.76]. Цю структуру до наших днів зберіг індійський ритуальний центр Мадурай. Про "мандалу", як основу античних міст, писав і К.Кереньї [55]. Як відзначає К.Лінч, та ж космогонічна ідея

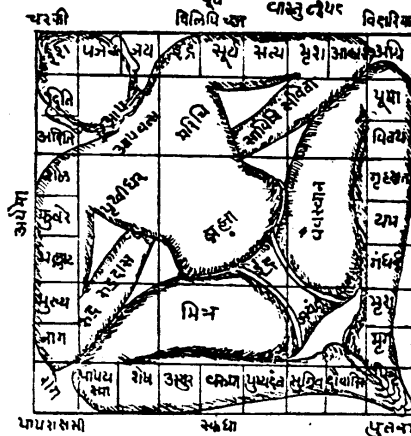
лягла в основу міст і містобудівних теорій Древнього Єгипту, Близького Сходу і етрусського Рима. Подібні космогонічні архетипи “раю на землі” К.Лінч знаходить у різних архітектурних “утопіях”: у фаланстері Фур’є, у місті-саду Е.Говарда, у Брокадерсити Ф.Л.Райта, у проектах Е.Енара, у “Променистому місті” М.А.Мілютіна і багатьох інших (рис 32, 33). Моделі раю, а іноді і пекла, відтворені в проектах, відображають найглибші потреби людини і “уже тому можуть служити дослідницькою стежкою до пізнання середовищних цінностей” [65, с.72].

Поширюючи ці міфологічні ознаки на сучасну епоху, К.Лінч вважає, що ритуал і

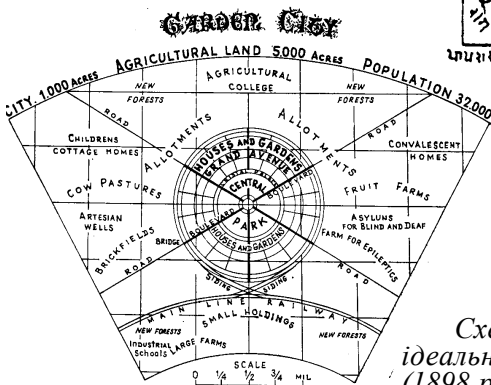
форма продовжують чинити сильний вплив і на сучасних людей. На його думку, сила і влада виражаються такими ж, як і колись, засобами: границями і прорізами, церемоніальним підходом, головними орієнтирами, осью симетрії і регулярним планом. Але вони видозмінюються в рамках сучасної культури. “Столичні міста оснащуються монументально оформленими магістралями, судді дивляться на підсудного зверху вниз, офіси знаходять “репрезентативний” вигляд, корпорації змагаються між собою висотою штаб-квартир. Усе це продовжує жити”. І продовжує викликати в людині “почуття людської самоототожненості, так само як і почуття причетності до величі світу” [65, с.80].

Рис. 33 - Ідеальні космогонічні моделі у містобудівництві за К.Лінчем.

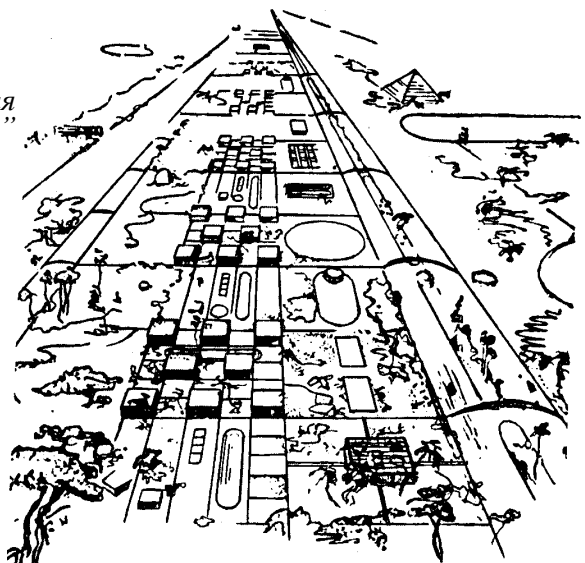
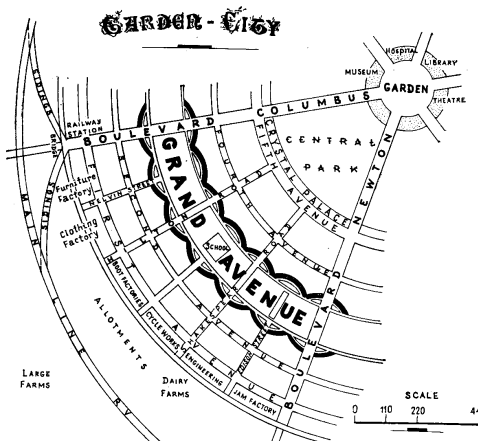
Мандава давньо-індійської містобудівної теорії - так званий Ваишту-пурса, який містить у собі духа місця. Дух місця закріплений системою квадратів, кожний з яких посвячений окремому божеству: центр займає Брама, навкруг нього - Адитья, за ним 32 пада-девата.



Центральна частина міста Мадурай (Індія). Структура міста відповідає маршруту релігійних процесій під час храмових свят.



Схеми Е.Говарда для ідеального “міста-саду” (1898 р.)



І.Леонідов. Проектна пропозиція міста Магнітогорськ (конкурсний проект).



## ВИСНОВКИ

Отже, ЦІЛІСНІСТЬ, кардинальна умова архітектурної композиції, відбиває спільність людини з УНІВЕРСУМОМ, усвідомлення своєї причетності до світу; те, що названо в науці відношенням “макрокосм-мікрокосм”. Архітектурна композиція як естетична організація середовища заснована на “відчутті” людиною ЦІЛІСНОСТІ; “відчутті”, відмінному від математичної гармонізації тих чи інших геометричних форм. Сутність цього “відчуття” виражається в архітектурі, філософії, мистецтві, власне кажучи ідентично: у формулах “людина - природа - космос”, “людське житло - обитель богів” (Ле Корбюзьє), “людина - герой - бог” (І.В.Жолтовський), у ствердженнях “духовного контакту з Універсумом” (В.В.Бичков), “межі повноти втілення” (О.Ф.Лосєв), у філософському понятті “єдине” тощо.

Відрив від людського масштабу в архітектурі у світлі таких відносин – це не просто формальний композиційний прорахунок. Це – метафора втрати людиною його місця у світі.

Історія відчуття такої космічної спільності

закріплена в МІФОПОЕТИЧНІЙ МОДЕЛІ СВІТУ, що становить у просторовому, архітектурному вигляді структуру Космосу, тобто певного узагальнюючого вираження єдності і краси світу. Космос як стійкий еталон естетичного, трактований Гераклітом вічно живим, таким, що постійно умирає і відроджується.

Учені розкрили і те загальне, що зв’язує архаїчне і сучасне мислення, поєднуване міфологією. Кожне з них на почуттєвому рівні становить несвідому розумову діяльність, засновану на символізації явищ. Психологічні комплекси підсвідомості - це індивідуальні міфи, що не відрізняються, по суті, від міфів, запозичених з колективної традиції [61, 83, 102, 114].

Міфопоетичні уявлення засновані на художньому розумінні світу-космосу. Світ сприймається як особистісний образ, людина ототожнює себе з ним чи фрагментом, що його заміняє. Таке міфопоетичне “самоототожнення” є тим самим що “співчуття”, за Аристотелем, “співпереживання”, за Л.С.Виготським, тобто, почуттям, що обумовлюють катарсис - головний критерій мистецтва. Воно в тій же мірі відноситься і до архітектурної композиції.

## КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що складає “міфопоетичну модель світу”?
2. Як співвідноситься розуміння архітектури Вітрувієм і розуміння архітектури грецькими майстрами?
3. Як міфологічне відчуття світу відбилось у теорії ордеру Вітрувія?
4. Як Вітрувій трактує поняття “середини”?
5. Як принцип ієрархії світу відображено у принципах ієрархічності архітектури Альберті?
6. Яку роль у цих побудовах грають поняття “середини”, “лона”, комор?
7. Як пов’язана міфологема “важкого шляху” зі структурою міста і будинку в Альберті?
8. Як поєднуються образи площі, театру, корабля образом космосу у міфопоетичному розумінні?
9. Яка роль світла і темряви у концепції “середини” за Альберті?
10. Розкрити структуру собору Василя Блаженого як уявлення про будову всесвіту.
11. Чому “геніальна колективна імпрізація” дозволяла протягом століть

створювати архітектурні ансамблі, не змінюючи початкового образного задуму?

12. Що таке “дух місця” за М.П.Анциферовим?

13. Як виявлено “дух місця” Петербурга у Пушкіна і Гоголя? Що обумовлює їх різницю?

14. Універсальність яких міфологічних аспектів стверджує А.В.Іконников?

15. Як, за В.Л.Антоновим, соціальні зміни відбивались у міфологічних уявленнях греків про головні функції богів?

16. Як міфологічна єдність світу матеріалізувалась у просторово-часовій структурі Аттики й Афін?

17. Як, за В.Л.Антоновим, міфологічне мислення зумовило формування середньовічної архітектури?

18. Як світлові стереотипи скандинавських міфів перейшли у світлові стереотипи неоплатонізму і були відтворені у архітектурі готичного собору?

19. Яким чином антична архітектура матеріалізує космогонічні уявлення, за А.О.Пучковим.

20. Як архітектура і містобудівництво відбивають уявлення про космічний порядок, за К.Лінчем?

ВСТУП .....	3
Розділ 1. НАУКОВІ ТРАКТУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА ЯК МІФОПОЕТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ .....	8
1.1. СУТНІСТЬ І АКТУАЛЬНІСТЬ МІФОЛОГІЇ І МІФОПОЕТИКИ. ....	8
1.1.1. СУЧАСНІ ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ МІФУ .....	8
1.1.2. ПОНЯТТЯ МІФОПОЕТИКИ .....	8
1.2. ЗНАЧЕННЯ Й АКТУАЛЬНІСТЬ МІФОЛОГІЇ І МІФОПОЕТИКИ В АРХІТЕКТУРНІЙ ТЕОРІ .....	11
1.2.1. КОСМОГОНІЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ АНТИЧНОСТІ .....	11
<i>ВІТРУВІЙ</i> .....	11
1.2.2. КОСМОГОНІЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ ВІДРОДЖЕННЯ. ....	15
<i>АЛЬБЕРТІ</i> .....	15
1.2.3. ПОЛОЖЕННЯ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ НАУКИ .....	20
<i>М.І.БРУНОВ</i> .....	20
<i>М.П.АНЦИФЕРОВ</i> .....	25
<i>А.В.ІКОННІКОВ</i> .....	27
<i>В.Л.АНТОНОВ</i> .....	28
<i>А.О.ПУЧКОВ</i> .....	32
<i>К.ЛІНЧ</i> .....	34
ВИСНОВКИ .....	37
КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ .....	37
Алфавітний покажчик .....	38

## Алфавитный указатель

### Символы

Іван Грозний 20  
Івана Грозного 21  
Іконніков 22  
Іконников 27  
Іктін 11

### А

Аверінцев 9  
Аверінцев С.С. (мистецтвознавець) 8  
Альберті 16, 17, 18, 37  
Альберті Леон Баттіста (архіт.) 15  
Ан-циферов 37  
Антонов 28, 30, 37  
Анциферов М.П. 25  
Аристотел 37  
Аристотель 11  
Аристотеля 9

### Б

Баткін 18  
Баткін Л.М. (мистецтвознавець) 15  
Бахтін М.М 3  
Белій А. (письм.) 25  
Бичков В.В. (мистецтвознавець) 37  
Боннар А. (істор.) 12  
Брунов 21, 22  
Брунов М.І. (архіт.) 20

### В

Вітрувій 12, 14, 37  
Вітрувій (інж., архіт.) 11  
Вітрувія 12  
Валері П. 14  
Вернан Ж.-П. 18  
Виготський Л.С. (літературознавець) 37

### Г

Гадамер Г.-Г. 4  
Гермоген 11

Гогол 37  
Гоголь М.В. (письм.) 25  
Голосовкер Я.Е. (філолог) 11  
Гомер 11, 13

## Д

Дільтей 3  
Достоевський Ф.М. 14  
Дюрер А. (худ.) 15

## К

Кан Л. 5  
Кант 5  
Керень К. (істор.) 35  
Козинцев Г.М. (кінореж.) 16

## Л

Лінч 35, 36, 37  
Лінч К. 4  
Лінч К. (архіт.) 34  
Лісіпп (скульптор) 14  
Ле Корбюзє 35  
Ле Корбюзье 25  
Ле Корбюзье. 13  
Леві-Строс 9, 11  
Леонардо да Вінчі 19  
Леонардо да Вінчі. 13  
Лосєв 8, 37  
Лосєв О.Ф. 4

## М

Мілютін М.А. (урбаніст) 36  
Малларме С. 14  
Манн Т. 3  
Мелетинський 9  
Мелетинський Є.М. (літературознавець) 8  
Михайлов Б.П. (архіт.) 12

## П

Пліній 12  
Платон 13  
Плутарх 12  
Поліклет (скульптор) 14  
Пучков 32, 37  
Пушкін 37  
Пушкін О.С. (поет) 25  
Пьєро делла Франческа 22

## Р

Рабле, 14

Райт 36  
Райт Ф.-Л. 4

## Т

Таруашвілі Л.І. (літературознавець) 32  
Толстой Л.М. (письм.) 25  
Топоров 9  
Топоров В.М. 9

## У

Успенський Б.А. 9

## Ф

Філолай (філософ) 28  
Філон 11  
Фальконе Е.М. (скульптор) 20  
Фоккема Д. (філософ) 5  
Франс А. (письм.) 11  
Фрейденберг 16, 22  
Фур'є 36

## Х

Хлебников В. 14  
Хьюбнер К. (філософ) 5

## Ц

Цезар (римськ. полководець) 12

## Ш

Шарантон 23  
Шекспір В. 3  
Шеллінг Ф. (філософ) 8

## Я

Ярослав Мудрий 4